

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

MÉMOIRE PRÉSENTÉ À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES

COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
CLAUDINE BERNIER

«L'ARCHITECTONIQUE DU *PREMIER JARDIN* D'ANNE HÉBERT»

DÉCEMBRE 1992

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire ou de cette thèse a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire ou de sa thèse.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire ou cette thèse. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire ou de cette thèse requiert son autorisation.

TABLE DES MATIÈRES

PAGE

REMERCIEMENTS.....	ii
--------------------	----

INTRODUCTION.....	1
-------------------	---

CHAPITRES

I LES STRUCTURES SÉMIO-NARRATIVES PROFONDES

Introduction.....	7
La sémantique fondamentale.....	9
La double syntaxe fondamentale.....	15

II LES STRUCTURES SÉMIO-NARRATIVES DE SURFACE

Les schémas narratifs.....	19
Situations initiales et situations finales du <i>Premier jardin</i>	27

III LA SÉMIOTIQUE DE LA MANIPULATION

Le faire-faire.....	31
Les contrats	35
La manipulation reliée au schéma narratif de l'identité.....	38

	La manipulation reliée au schéma narratif de l'altérité.....	45
IV	LA SÉMIOTIQUE DE LA COMPÉTENCE	
	Les modalités et les objets modaux reliés	
	au schéma narratif de l'identité.....	53
	Le non-pouvoir être: le micro-récit des Éventurel.....	59
	Schéma narratif relié à l'altérité.....	62
V	LA SÉMIOTIQUE DE LA PERFORMANCE	
	Introduction.....	69
	La transformation des états relatifs au schéma narratif	
	de l'identité et à celui de l'altérité.....	70
	La réalisation: premier schéma narratif: identité.....	74
	La phase de la réalisation: deuxième schéma narratif:	
	altérité.....	77
VI	LA SÉMIOTIQUE DE LA SANCTION	
	L'évaluation des programmes narratifs.....	82
	Sanctions cognitives et pragmatiques.....	83
	Mère ou actrice.....	98
	CONCLUSION	99
	BIBLIOGRAPHIE	

REMERCIEMENTS

Merci est un bien petit mot pour exprimer toute ma reconnaissance envers Monsieur Clément Legaré pour son aide précieuse apportée tout au long de ce travail. Également merci à Martin, mon époux, et à France Hallé pour leurs encouragements prodigués lors de périodes difficiles.

INTRODUCTION

La sémiotique, par ses propositions théoriques et son efficacité, s'est imposée, progressivement, depuis une vingtaine d'années, à l'attention des chercheurs désireux de faire progresser la science de la littérature. Dans son état actuel, elle contribue au renouvellement de la description des oeuvres littéraires en s'inspirant surtout de la linguistique qui possédait des principes, des concepts et des procédures d'analyse solidement mis en place.

En tant que méthodologie¹, la sémiotique ambitionne de décrire adéquatement les systèmes de signification de n'importe quelle sémiotique-objet. Or, dans la typologie des sémiotiques, les langues naturelles, grâce à la double articulation qui les caractérisent, jouissent d'un statut privilégié. Mieux encore, le discours littéraire, comparé au langage pragmatique de la vie quotidienne, développe au sein des langues naturelles une sémiotique particulière dont l'originalité varie au gré du talent, de la technique et du travail de ses auteurs.

¹ La méthodologie et les définitions utilisées dans ce mémoire sont tirées de A.J. Greimas et J. Courtés: *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette Université, Tome I, 1979.

Objectif et méthodologie

À cet égard, il nous a paru intéressant de soumettre à l'analyse sémiotique le roman d'Anne Hébert intitulé *Le premier jardin* afin de dégager son architectonique, c'est-à-dire le système organisationnel de ses structures narratives. Cette lecture sémiotique du *Premier jardin* se présente comme une relecture qui ne peut que disposer à une autre lecture plus compréhensive, plus profonde et mieux sentie. En fait, l'analyse sémiotique est un moyen de produire une lecture plus engagée et plus substantielle du texte.

C'est l'appartenance de ce roman à la littérature québécoise qui a motivé le choix de cette oeuvre tout autant que l'affection que nous portons à son auteure dont le talent remarquable et le style poétique constituent l'originalité et la personnalité.

La restriction à une seule oeuvre² de l'écrivaine se justifie par la complexité et la rigueur qu'exige l'analyse sémiotique. De plus, l'exploration d'un roman avec la méthodologie de l'École sémiotique de Paris, fondée et dirigée par A.J. Greimas, demeure un projet audacieux, puisqu'il existe, à ce jour, peu d'ouvrages de quelque ampleur qui aient été soumis à l'analyse sémiotique.

Dans le cadre de cette théorie sémiotique, le roman cité se présente comme la manifestation discursive de structures sémio-narratives sous-jacentes. En

² L'oeuvre romanesque d'Anne Hébert se compose de 7 romans dont le dernier parut aux éditions du Seuil, en mai 1992, sous le titre de *L'enfant chargé de songes*. L'auteure s'adonne aussi à d'autres genres littéraires: poésie, conte et drame.

adoptant l'hypothèse de l'existence d'un parcours génératif qui construit progressivement le texte, on peut démontrer que le roman du *Premier jardin* est sous-tendu par une superstructure qui rend compte de son principe d'organisation sémantique.

Limitation de la matière

L'étude sémiotique du *Premier jardin* est ici restreinte à l'architectonique du roman, c'est-à-dire à l'analyse de ses structures sémio-narratives tant à leur niveau profond qu'à leur niveau de surface. Quant aux structures discursives, par là écartées de l'étude, nous nous y référerons à titre d'appui pour faciliter la compréhension de la description de la narrativité.

Du point de vue littéraire, cette mise à l'écart de l'analyse discursive entraîne certaines conséquences dont nous sommes consciente. Notre étude ne fait pas état des figures, des parcours figuratifs, des valeurs thématiques ainsi que de l'actorialisation, de la temporalisation et de la spatialisation présents dans *Le premier jardin*. Même si la sémiotique littéraire intégrale prend en compte la totalité de l'Objet, nous nous en tiendrons à une description sémiotique limitée.

LE PLAN DE L'ÉTUDE

Les lignes maîtresses de l'architectonique du *Premier jardin* d'Anne Hébert se projettent sur le plan de ce mémoire. Deux modèles antithétiques, repérés dans les structures sémio-narratives profondes sont représentables sous forme de

carrés sémiotiques. Situées au point de départ du parcours de la signification, ces structures profondes dessinent la trame fondamentale du roman. Elles servent de guide pour l'investigation ultérieure des structures sémio-narratives de surface où se déploie à sa première étape l'architectonique du roman. (La seconde expansion atteint sa limite lors de la transposition des structures sémio-narratives de surface dans les structures discursives).

Le premier jardin suit les grandes lignes du schéma narratif canonique, à savoir une manipulation initiale suivie d'une acquisition d'une compétence particulière, elle-même manifestée dans une performance accompagnée d'une sanction. Le modèle narratif général du roman comprend en outre des mini-parcours sinueux des mêmes phases narratives. Nous les révélerons dans notre étude, dans la mesure où ils s'intègrent au schéma général.

Résumé du *Premier jardin*

Avant de procéder à la description sémiotique du *Premier jardin*, il est utile d'en rapporter ici le résumé.

Flora Fontanges, femme de théâtre, rentre d'exil au Québec à la suite d'une double invitation: la première lui vient d'abord du directeur de l'Émérillon, Gilles Perrault, l'autre de sa fille, Maud. Dès son arrivée en sol québécois, sa terre d'origine, elle est accueillie par Perrault et constate, dès lors, l'absence de sa fille. Le lendemain, Flora fait la rencontre inopinée de Raphaël, un jeune

historien, amant de Maud, qui la guide, telle une touriste, dans la ville qu'elle a naguère si bien connue.

Raphaël, en rappelant le passé du Québec, par l'évocation historique de quelques femmes, donne à Flora Fontanges l'occasion de manifester sa compétence d'actrice. Ainsi, à la grande joie du jeune homme, elle s'approprie tour à tour Marie Rollet, Barbe Abbadie, la fille du Gouverneur: une démonstration de sa capacité de s'incarner dans d'autres personnages. Cependant, à travers l'histoire surgissent aussi des images entremêlées de Pierrette Paul, de Marie Éventurel qui réveillent les souvenirs d'enfance de l'actrice mais qu'elle prend soin de camoufler. L'affrontement avec son passé se réalisera au moment où Flora le décidera.

Raphaël l'abandonne à la ville et part, en compagnie de Céleste, une amie de Maud, à la recherche de la fille de Flora Fontanges. Il laisse ainsi la mère de Maud aux affres de son passé dans lequel elle s'enfonce, refaisant l'odyssée d'un retour à ses origines: elle revoit sa vie d'orpheline et revit le feu de l'hospice Saint-Louis. Concurrément à ce périple, elle doit se métamorphoser une fois de plus dans un autre rôle, théâtral cette fois, à savoir celui de Winnie dans la pièce *Oh! les beaux jours!* de Samuel Beckett ce qui a pour effet de cristalliser son aptitude à emprunter d'autres identités que la sienne. Cependant, cette métamorphose l'éloigne de son rôle de mère.

Finalement, Raphaël et Céleste réapparaissent accompagnés de Maud. Moment propice pour Flora de manifester son rôle de mère. Flora Fontanges

tente avec sa fille l'ultime rapprochement tant espéré. Promesses de la part de Maud de ne plus quitter sa mère. Mélange de joie et d'inquiétude ressenti par Flora qui connaît si bien le caractère instable de sa fille. Mais la mère-actrice voit se dresser entre elles la barrière insurmontable du théâtre. Sentiment de déchirement, d'abandon vécu par la mère-actrice. Chacune suit son destin: Flora Fontanges retourne en France y jouer le nouveau rôle qu'on lui offre, tandis que Maud choisit de demeurer avec Raphaël à Québec.

PREMIER CHAPITRE

LES STRUCTURES SÉMIO-NARRATIVES PROFONDES

Introduction

Afin d'effectuer une lecture sémiotique ainsi qu'une analyse textuelle adéquate du *Premier jardin* d'Anne Hébert, il est nécessaire de définir le roman comme une totalité de sens et d'établir le parcours génératif du récit en le définissant selon ses composantes.

Ce parcours génératif du *Premier jardin* est composé successivement de niveaux de profondeur reliés entre eux par une relation de présupposition unilatérale³. Une hiérarchie est constituée par trois niveaux distincts de plus en plus complexes. Le niveau sémio-narratif profond génère le niveau discursif en lui servant de support logique, et à l'intérieur du niveau sémio-narratif lui-même, le niveau fondamental génère et contrôle un niveau narratif de surface⁴.

Le tableau ci-après récapitule le parcours génératif de la signification dans *Le premier jardin*.

³ «La présupposition est dite unilatérale (ou simple) si la présence d'un terme est nécessaire à celle de l'autre, mais non réciproquement» (A.J. Greimas et J. Courtés, *op. cit.*, s.v. unilatérale, p. 405).

⁴ *Ibid.*, s.v. génératif (parcours), p. 159 et s.v. niveau, p. 252.

Parcours génératif de la signification⁵

PARCOURS GÉNÉRATIF			
	Composante syntaxique		Composante sémantique
Structures sémio-narratives	Niveau profond	Syntaxe fondamentale	Sémantique fondamentale
	Niveau de surface	Syntaxe narrative de surface	Sémantique narrative
Structures discursives	Syntaxe discursive <ul style="list-style-type: none"> . Discursivisation . Actorialisation . temporalisation . spatialisation 		Sémantique discursive <ul style="list-style-type: none"> . thématisation . figurativisation

Pour la présentation de l'analyse, nous suivrons l'ordre du parcours génératif de la signification qui va de l'exploration des structures profondes vers les structures de surface sémio-narrative.

⁵ *Ibid.*, p. 160.

La sémantique fondamentale

Le carré sémiotique

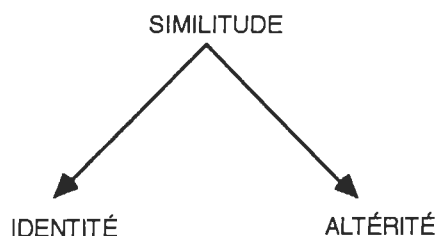
Le carré sémiotique, qui relève de la sémantique fondamentale, est à comprendre comme un modèle constitutionnel, c'est-à-dire comme un ensemble constitué uniquement à l'aide de relations logiques susceptibles de rendre compte des articulations profondes de la signification. Il représente les relations principales auxquelles sont obligatoirement soumises des unités de signification pour pouvoir engendrer un univers sémantique sujet à être manifesté. L'ultime condensation du *Premier jardin* sous la forme du carré sémiotique permet donc le repérage de la taxinomie, c'est-à-dire des relations fondamentales pertinentes et représentatives de ce roman.

Nous faisons l'hypothèse que le roman d'Anne Hébert est réductible en dernière analyse à la catégorie sémique /SIMILITUDE/ articulée par deux sèmes, l'un, positif, /IDENTITÉ/, l'autre, négatif⁶, /ALTÉRITÉ/, qui forment une structure élémentaire de la signification⁷.

⁶ Les termes «positif» et «négatif» n'expriment pas un jugement de valeur; ils n'indiquent qu'une mise en opposition de termes contraires.

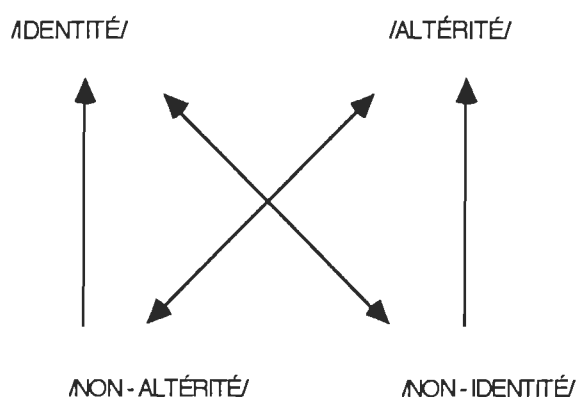
⁷ «La structure élémentaire peut être considérée comme un modèle constitutionnel à double titre: comme modèle d'organisation de signification et/ou comme modèle de production» (*Ibid.*, s.v. structure 3, p. 362).

Le modèle qui suit reproduit cette articulation :



Une fois posés les termes de la structure élémentaire de la sémantique fondamentale⁸, il est possible de produire les autres termes sémiotiques constructeurs du carré en explicitant les trois relations logiques qu'ils requièrent : la contrariété, la contradiction et l'implication. On obtient de ce fait un système qui ne subsiste que par les relations logiques que les termes entretiennent entre eux.

La projection de ces relations formatrices du carré sémiotique se présente comme suit :



⁸ «Le projet d'une sémantique fondamentale [...] est donc directement lié à l'explication des conditions de la saisie du sens et à la structure élémentaire de la signification [...]» (A.J. Greimas, *Du sens*, Seuil, Paris, 1970, p. 160).

Trois types de relations binaires sous-tendent ce modèle sémiotique. On y discerne en premier lieu deux axes dont les termes de base /IDENTITÉ/ et /ALTÉRITÉ/ sont posés comme deux contraires. On y aperçoit ensuite deux schémas formés chacun de termes en relation de contradiction. Enfin, on y distingue deux deixis⁹ dont chacune relie deux termes en relation d'implication «si et seulement si»¹⁰ la négation d'un terme implique l'affirmation de l'autre et vice versa. Ici, la négation du terme /IDENTITÉ/ fait poser celui de /NON-IDENTITÉ/ qui implique celui d'/ALTÉRITÉ/ et la négation du terme /ALTÉRITÉ/ fait poser celui de /NON-ALTÉRITÉ/ lequel implique celui d'/IDENTITÉ/.

Le tableau ci-après récapitule ces données fondamentales:

	DIMENSION DU MODÈLE CONSTITUTIONNEL	
2 axes	Relation de contrariété	1. /IDENTITÉ/ vs /ALTÉRITÉ/ 2. /NON-ALTÉRITÉ/ vs /NON-IDENTITÉ/
2 schémas	Relation de contradiction	1. /IDENTITÉ/ ↔ /NON-IDENTITÉ/ 2. /ALTÉRITÉ/ ↔ /NON-ALTÉRITÉ/
2 deixis	Relation d'implication	1. /NON-ALTÉRITÉ/ → /IDENTITÉ/ 2. /NON-IDENTITÉ/ → /ALTÉRITÉ/

Ces positions alternantes de l'identité et de l'altérité sont nettement affirmées dès le début du roman:

⁹ «La deixis est une des dimensions fondamentales du carré sémiotique, qui réunit, par la relation d'implication, un des termes de l'axe des contraires avec le contradictoire de l'autre terme contraire» (A.J. Greimas et J. Courtés, *op. cit.*, s.v. deixis, p. 87).

¹⁰ *Ibid.*, s.v. carré sémiotique, p. 30.

L'état civil affirme qu'elle se nomme Pierrette Paul et qu'elle est née dans une ville du Nouveau Monde le jour de la fête de saint Pierre et saint Paul tandis que des affiches, dispersées dans les vieux pays, proclament que les traits de son visage et les lignes de son corps appartiennent à une comédienne connue sous le nom de Flora Fontanges¹¹.

Le double modèle axiologique

Pour ériger en axiologie¹², c'est-à-dire en système de valeurs, le modèle constitutionnel ci-dessus, il faut surdéterminer les deux deixis du carré à l'aide de classèmes empruntés à une catégorie sémantique thymique¹³. Cette catégorie classe deux par deux, au moyen de ses sèmes articulatoires /euphorie/ vs /dysphorie/, les termes polaires du carré sémiotique. Ainsi, c'est l'articulation de la catégorie thymique qui permet la transformation en axiologie du micro-univers sémantique représenté sur le carré.

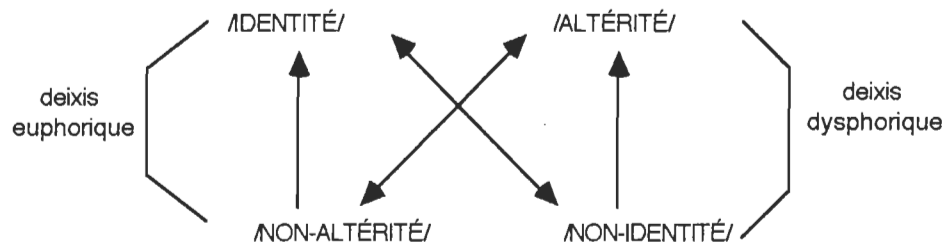
La complexité du *Premier jardin* est fondamentalement redevable à son double système des valeurs: d'une part, la deixis positive est constituée par /IDENTITÉ/ + /NON-ALTÉRITÉ/ et, corrélativement, la deixis négative, par /ALTÉRITÉ/ + /NON-IDENTITÉ/. D'autre part, l'antagonisme irréductible créé dans le roman par une valorisation inverse pose comme deixis euphorique les termes sémiques /ALTÉRITÉ/ + /NON-IDENTITÉ/ et, comme deixis dysphorique, ceux d'/IDENTITÉ/ + /NON-ALTÉRITÉ/.

¹¹ Anne Hébert, *Le premier jardin*, Paris, Seuil, 1988, p. 9.

¹² A.J. Greimas et J. Courtés, J., *op. cit.*, s.v. axiologie 2, p. 25.

¹³ *Ibid.*, s.v. thymique (catégorie) 2, p. 396.

Selon la première situation, le système des valeurs est ainsi ordonné:



Les citations suivantes attestent cette première ordonnance. Dans le petit parc de l'Esplanade, Flora Fontanges n'a qu'une envie: être elle-même.

[...] Être soi-même un instant, ce point lumineux, en équilibre sur l'horizon, qui vacille et retombe en une gerbe d'écume¹⁴.

Elle est debout dans le petit parc de l'Esplanade, entourée de garçons et de filles, sans maquillage, tout prestige retiré comme un masque, vieillissante et fatiguée¹⁵.

Malgré son habileté à se métamorphoser sous les yeux émerveillés de Raphaël qui la guide dans le vieux Québec, Flora n'a qu'un désir, rentrer chez elle et redevenir elle-même:

Soudain, elle est sans éclat comme quelqu'un qui reprend pied dans la vie de tous les jours. Elle veut rentrer. Répète qu'elle est fatiguée. C'est une femme ordinaire qui se promène, tout feu éteint, au bras de son fils, dans les rues de la ville¹⁶.

Concurremment à ce premier modèle axiologique, se dresse, on vient de le voir, une deuxième situation qui contient en germe l'organisation polémique du

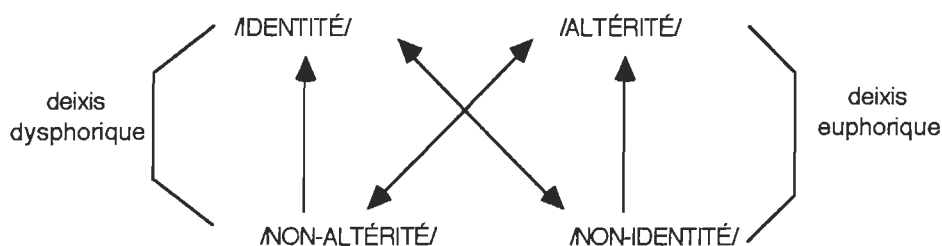
¹⁴ Anne Hébert, *op. cit.*, p. 30-31.

¹⁵ *Ibid.*, p. 31.

¹⁶ *Ibid.*, p. 79.

roman. Dans ce second cas, /ALTÉRITÉ/ et /NON-IDENTITÉ/ constituent des valeurs positives auxquelles s'opposent les valeurs négatives /IDENTITÉ/ et /NON-ALTÉRITÉ/.

Ce deuxième système des valeurs est représentable comme suit:



On peut citer à l'envi des énoncés qui, au niveau discursif, décrivent cette orientation axiologique.

Son désir le plus profond était d'habiter ailleurs qu'en elle-même, une minute, rien qu'une toute petite minute, voir comment ça se passe dans une autre tête que la sienne, un autre corps, s'incarner à nouveau [...]¹⁷.

Ce n'est rien de déposer au vestiaire, après la représentation, la vie et la mort de Fantine; comme une défroque légère, elle la reprendra demain en matinée. Étrange pouvoir des métamorphoses¹⁸.

La construction du *Premier jardin* repose, selon nous, sur la dialectique de ces deux systèmes de valeurs inscrits dans la sémantique fondamentale. Posée comme valeur positive, la deixis /IDENTITÉ/ + /NON-ALTÉRITÉ/ repousse comme son contraire la valeur négative de la deixis /ALTÉRITÉ/ + /NON-IDENTITÉ/. Par

¹⁷ Anne Hébert, *op. cit.*, p. 63.

¹⁸ *Ibid.*, p. 114.

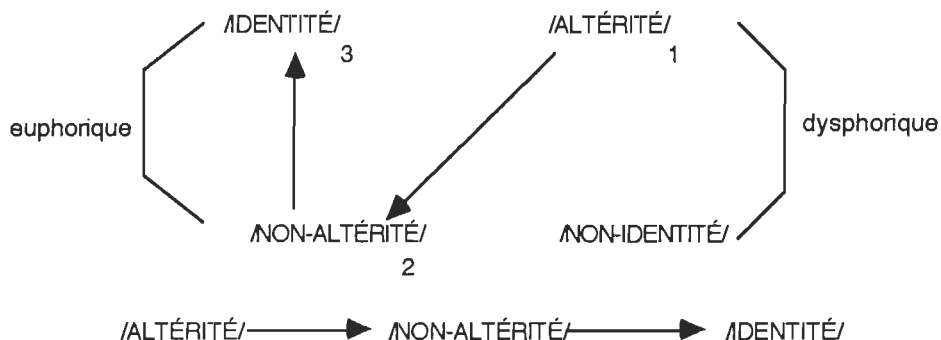
contre, établie comme une valeur positive, la deixis /ALTÉRITÉ/ + /NON-IDENTITÉ/ rejette comme une anti-valeur celle d'/IDENTITÉ/ + /NON-ALTÉRITÉ/. La description subséquente de la narrativité devrait confirmer la justesse de ces trames fondamentales en opposition.

La double syntaxe fondamentale

La syntaxe antithétique du *Premier jardin*

L'instauration du système axiologique du *Premier jardin* a pour but de limiter «le champ d'exercice des opérations» syntaxiques fondamentales¹⁹. Ces dernières tracent sur les modèles sémantiques profonds, les parcours des valeurs antithétiques. Dans *Le premier jardin*, deux parcours concurrents en construisent la syntaxe fondamentale.

Premier parcours syntaxique: de l'altérité à l'identité



¹⁹ Voir A.J. Greimas et J. Courtés, *op. cit.*, s.v. syntaxe fondamentale 4, p. 380.

1. Posons comme amorce le terme négatif: /ALTÉRITÉ/.
2. En appliquant une opération de négation au terme dysphorique /ALTÉRITÉ/, on obtient un terme contradictoire euphorique /NON-ALTÉRITÉ/.
3. Le mouvement syntaxique conduit à l'implication de la valeur euphorique /IDENTITÉ/. La résultante indique l'arrêt du premier parcours syntaxique fondamental²⁰.

Dans le roman, ce parcours est figurativisé par le mouvement d'un état théâtral à un état familial. L'actrice qui assume une personnalité d'emprunt, éprouve le besoin profond de redevenir elle-même, de se retrouver dans son rôle de mère. Tiraillée entre ces deux fonctions d'actrice et de mère, elle gémit sur la difficulté d'être une bonne mère.

Une mère actrice, ce n'est sans doute pas un cadeau pour un enfant. Trop de câlins à la fois, entre deux représentations, puis l'absence prolongée des tournées. Ce n'est pas normal, cette alternance de trop et de rien. Impossible à vivre sans doute²¹.

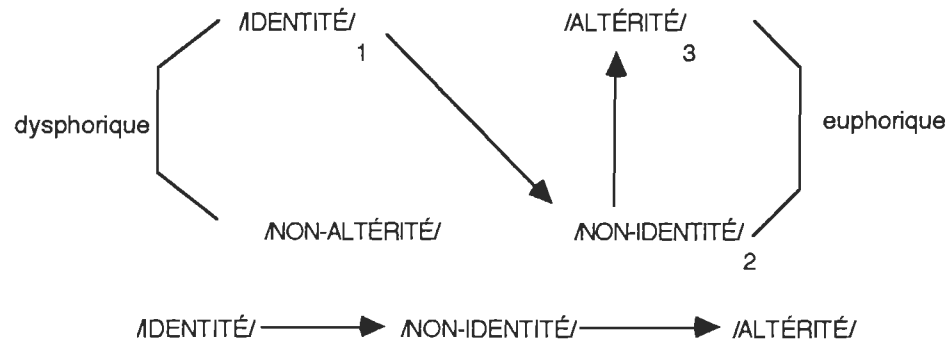
S'il est vrai que la plupart des histoires d'amour ont une fin, dans ce monde ou dans l'autre, pour Flora Fontanges et sa fille, ça ne pouvait durer toujours. Dès le retour à Paris, mille petits démons anciens sont revenus à la charge, ainsi que dans l'Évangile, et l'état de cette femme envahie a été pire qu'avant. Contrats qu'on discute et qu'on défend. Contrats perdus pour congé de maternité²².

²⁰ *Ibid.*, p. 380.

²¹ Anne Hébert, *op. cit.*, p. 102.

²² *Ibid.*, p. 111.

Second parcours syntaxique: de l'identité à l'altérité



1. Posons comme premier jalon le terme négatif: /IDENTITÉ/.
2. En opérant la négation du terme dysphorique /IDENTITÉ/, on parvient au terme contradictoire euphorique /NON-IDENTITÉ/.
3. Le mouvement syntaxique conduit à l'implication de la valeur euphorique /ALTÉRITÉ/. La résultante indique l'arrêt du second parcours syntaxique fondamental.

Le désir incessant de métamorphose qui habite l'actrice l'empêche d'être elle-même. Son ambition est « [D'] éclater en dix, cent, mille fragments vivaces; être dix, cent, mille personnes nouvelles et vivaces²³ ».

Ces deux modèles sémiotiques inverses et concurrents servent d'infrastructure à l'oeuvre tout entière et en assurent le dynamisme. La mise en évidence des structures profondes du *Premier jardin* a donc permis d'établir au point de départ la syntaxe immanente qui régit et oriente ensuite la syntaxe

²³ *Ibid.*, p. 64.

narrative et, ultérieurement, son organisation discursive. La logique du roman est inscrite en profondeur dans le mouvement orienté des systèmes en opposition. À ce point de la description sémiotique se dresse déjà en perspective l'architectonique du *Premier jardin* d'Anne Hébert.

DEUXIÈME CHAPITRE

LES STRUCTURES SÉMIO-NARRATIVES DE SURFACE

LES SCHÉMAS NARRATIFS

La syntaxe fondamentale, conçue sous forme d'opérations logiques, est convertible dans une syntaxe sémio-narrative de surface: elle transforme les opérations logiques dans des énoncés anthropomorphes qui mettent en relation des actants-sujets avec des actants-objets, posés comme des valeurs, dont on décrit leurs transformations étalées sur un parcours sémio-narratif.

La sémio-narrativité de surface se compose donc d'énoncés formés d'actants et de fonctions. L'énoncé narratif, qu'il soit statique ou dynamique, se définit comme une relation-fonction entre deux actants.

On distinguera, d'une part, l'énoncé d'état qui conjoint un Sujet (S) et un Objet (O), $(S \cap O)$ ou qui les disjoint $(S \cup O)$ et, d'autre part, l'énoncé de faire qui décrit la transformation positive ou négative subie par le sujet d'état. À ces deux types d'énoncés correspondent deux sortes de sujets: le sujet d'état, caractérisé par la relation de jonction avec l'objet de valeur et le sujet-opérateur défini par la relation de transformation.

«La structure, constituée par un énoncé de faire régissant un énoncé d'état, est appelé programme narratif, noté par la suite PN²⁴». L'ensemble des énoncés qui gravitent autour du PN forme le schéma narratif dont la présentation peut servir de point de départ pour la compréhension des principes d'organisation du *Premier jardin*. Ajoutons que le schéma narratif projette et explicite sur la narrativité de surface le parcours syntaxique déjà décrit à l'instance fondamentale.

L'architectonique du *Premier jardin* se fonde sur l'existence de deux schémas narratifs²⁵ autonomes et antagonistes. Le premier schéma, qui concerne les valeurs de la vie familiale, peut être résumé comme suit, en se référant à l'instance discursive: Flora Fontanges, qui vit en France, reçoit de Québec l'invitation de sa fille Maud de venir la voir. Désireuse de la revoir, la mère accepte. À son arrivée à Québec, Flora Fontanges se désole de n'y pas voir sa fille. Elle s'interroge sur les raisons de cette absence. Raphaël, un ami de Maud, l'aidera à la retrouver. Ce n'est qu'au retour de Maud que Flora s'apercevra de la fragilité de la relation qu'elle entretient avec sa fille. Retrouvailles heureuses, mais la relation mère-fille demeure fébrile à cause du conflit intérieur qui partage le coeur de Flora Fontanges: son rôle de mère contrevient à celui d'actrice.

²⁴ A.J. Greimas et J. Courtés., *op. cit.*, s.v. syntaxe narrative de surface, p. 382.

²⁵ Le schéma narratif, proppien, «constitue un cadre formel où vient s'inscrire le «sens de la vie» avec ses trois instances essentielles: la qualification du sujet [...], sa réalisation et enfin la sanction [...]» (*Ibid.*, s.v. schéma narratif, p. 245).

L'extrait suivant exprime bien l'instabilité du lien qui unit Flora Fontanges à sa fille.

[...] Les premiers jours de la vie de Maud retrouvés. Revivre ça, une fois encore. Une fois seulement. Un instant. Rien qu'un instant. Avant de regagner la terre ferme avec ses contraintes et ses engagements. Flora Fontanges ne peut oublier le contrat qu'elle a signé avec le directeur de l'Émérillon, tandis que le rôle de Winnie bouge déjà en elle et réclame la suite de la vie à peine commencée. De quoi rendre Maud jalouse infiniment, pense-t-elle, tout comme si Flora Fontanges portait un nouveau rejeton dans son sein²⁶.

Parallèlement à ce premier schéma narratif qui décrit les difficultés d'une mère à retrouver sa fille, se dresse de façon conflictuelle un deuxième schéma qui montre le cheminement de Flora Fontanges dans le rôle de Winnie dans la pièce de théâtre *Oh! les beaux jours!* C'est aussi à l'invitation du directeur de théâtre, Gilles Perrault, que Flora Fontanges a quitté son pays natal pour venir jouer à Québec le personnage de Winnie. Même si Flora Fontanges possède tout le talent nécessaire pour accomplir sa tâche, il lui reste à se transformer physiquement et intérieurement afin que sa métamorphose en Winnie soit achevée. L'appropriation du personnage de Winnie par Flora Fontanges sera parfaite et satisfera aux difficiles exigences du metteur en scène. Le soir de la première sera triomphal. Pour l'instant, dans l'avion qui la transporte au Québec, agacée par la promiscuité de son voisin,

Je suis faite pour être vue de loin, pense-t-elle, yeux de biche, bouche sanglante, sous les feux des projecteurs. Il faudrait éloigner cet homme. Lui dire de revenir. Le temps que poussent tout à fait les cheveux gris de Flora Fontanges et que les pointes rousses et blondes des teintures tombent sous les ciseaux. C'est exprès qu'elle les a laissés pousser, sans les teindre à mesure, en vue de se faire la tête grise de Winnie. Le soir de la première, au théâtre de l'Émérillon,

²⁶ Anne Hébert, *op. cit.*, p. 174.

son voisin d'avion pourra s'installer au premier rang s'il le désire. La métamorphose sera complète²⁷.

L'esquisse discursive des schémas narratifs servait d'amorce à une présentation qui requiert plus de rigueur. On définit théoriquement un schéma narratif comme une structure comportant une succession de quatre types d'énoncés logiquement ordonnés, à savoir la manipulation, la compétence, la performance et la sanction. Cette structure logique, universelle, sert de cadre théorique dont l'exploitation originale peut rendre compte de la spécificité d'un texte, c'est-à-dire de son modèle narratif particulier. Elle se construit à l'aide de deux relations logiques: la présupposition et l'implication.

Dans *Le premier jardin*, l'enchaînement des énoncés narratifs épouse l'ordre dicté par la logique des présuppositions²⁸. Ainsi, dans le schéma narratif de la vie familiale, une lecture ascendante des quatre composantes sémiotiques citées fait ressortir les présuppositions logiques, unilatérales, qui les ordonnent. La sanction positive du schéma narratif 1 représentée, entre autres par les appréciations mutuelles de la mère et de la fille, présuppose une performance déjà réalisée, à savoir le retour de Maud. Celle-ci à son tour requiert une compétence préalable, celle du pouvoir se revoir chez la mère et la fille. Enfin, cette compétence ne revêt tout son sens que dans la préexistence d'un contrat initial (l'invitation de Maud envoyée à sa mère). Dans le schéma 2, qui déroule

²⁷ *Ibid.*, p. 11-12.

²⁸ «La logique des présuppositions s'établit comme suit: «l'épreuve glorifiante présuppose l'épreuve décisive, et celle-ci, à son tour, présuppose l'épreuve qualifiante...» (A.J. Greimas, *op. cit.*, s.v. présupposition 5, p. 292).

l'activité de Flora Fontanges comme actrice, on retrouve la même logique des présuppositions.

La sanction pragmatique (le triomphe de l'actrice) n'advient qu'après la sanction cognitive (l'appréciation de la critique). Mais, la sanction cognitive positive présuppose une performance déjà réalisée (l'accomplissement au théâtre du rôle de Winnie), laquelle présuppose une compétence correspondante (savoir et pouvoir incarner un autre personnage). Cette compétence ne survient qu'à l'application d'un contrat initial préalable (l'attribution d'un rôle à jouer).

Cette chaîne de présuppositions, observée dans les deux schémas, est similaire à la logique narrative. Avant de voir comment s'entrelacent ensuite les deux parcours narratifs, il convient de l'exposer de façon linéaire:



Cette cohérence est observable dans ses grandes lignes dans *Le premier jardin*.

Cet ordre des présuppositions logiques, qui constitue un enchaînement narratif à rebours, est consolidé par un deuxième enchaînement formé par une suite des relations d'implication. Dans ce cas, la lecture du récit est évolutive.

Elle progresse ainsi par positions successives reliées entre elles par la relation *si* —→ *alors*²⁹.

La consécution logique du premier schéma narratif relatif à la vie maternelle de Flora Fontanges se présente comme suit:

1. *S'il y a un contrat initial entre deux sujets (invitation de Maud/acceptation de la mère), alors Maud doit pourvoir Flora Fontanges de la compétence nécessaire à l'accomplissement de sa tâche (Maud doit donner à sa mère les moyens de la retrouver).*
2. *S'il y a acquisition des compétences requises, alors il y aura action performante (la rencontre mère-fille).*
3. *S'il y a performance, alors il y aura une sanction légitime: (une évaluation des échanges mère-fille).*

Les composantes du second schéma narratif sont également reliées par la relation d'implication qui décrit l'évolution de l'actrice.

1. *S'il y a contrat entre deux sujets (Gilles Perrault, le directeur de l'Émérillon et l'actrice Flora Fontanges), alors seront suscitées les compétences nécessaires à l'accomplissement de la tâche (les compétences modales inhérentes au rôle théâtral de Winnie).*

²⁹ *Ibid.*, s.v. présupposition 3-5, p. 291.

2. *S'il y a acquisition des compétences requises, alors* suivra l'action performante (la métamorphose de Flora Fontanges en Winnie).
3. *S'il y a performance, alors* résultera une sanction adéquate, l'évaluation du succès obtenu, la rétribution (l'approbation publique marquée par les applaudissements).

La projection de la trajectoire narrative s'appuie sur la relation d'implication qui, dans les deux schémas narratifs, lie leurs composantes les unes aux autres. (La flèche représente l'orientation du déroulement suivie dans le schéma narratif).



La logique de la présupposition et celle de l'implication permettent de suivre pas à pas le développement, simultané et concurrent, des énoncés formateurs de chacun des schémas narratifs. Pour progresser dans la description sémiotique, il importe maintenant de définir de façon sommaire, avant de les considérer une à une, les quatre parcours narratifs constitutifs du schéma: la manipulation, la compétence, la performance et la sanction.

Par la seule combinatoire variable des deux prédicats fondamentaux, l'un statique, *être*, l'autre, dynamique, *faire*, il est possible de rendre compte de la spécificité de chaque parcours narratif.

La sémiotique de la manipulation s'articule autour «d'une structure modale constituée de deux énoncés en relation hypotaxique qui ont des prédicats identiques³⁰» que l'on identifie comme étant la modalité factitive: le *faire-faire*. La compétence trouve tous ses fondements sur les énoncés modaux qui érigent invariablement l'*être du faire*. La performance revêt sa structure par l'assemblage des énoncés explicitant le *faire-être*. Finalement, la sanction puise toute sa signification dans les énoncés descriptifs de l'*être de l'être* des actants-sujets.

La grille ci-dessous reprend les composantes du schéma qui construit la syntaxe narrative et trace le plan qui sera suivi dans la description des structures sémio-narratives de surface.

SYNTAXE NARRATIVE			
faire-faire	être du faire	faire-être	être de l'être
sémiotique de la manipulation	sémiotique de la compétence	sémiotique de la performance	sémiotique de la sanction

³⁰ *Ibid.*, s.v. factitivité 1, p. 143.

Situations initiales et situations finales du *Premier jardin*

Chacun des deux schémas narratifs du *Premier jardin* est encadré par une situation initiale, négative, qui représente le point de départ des transformations envisagées, tandis que sa situation finale constitue le point d'arrivée des changements programmés.

Ainsi, la situation initiale marque le début du récit, le premier état dans lequel se trouve le sujet principal (S) par rapport à l'objet de valeur (Ov) qu'il convoite.

Or, dans *Le premier jardin*, on l'a vu, la corrélation situation initiale/situation finale est double. L'actant-sujet Flora Fontanges se trouve en disjonction avec deux objets de valeur incompatibles. L'un est relatif à sa vie familiale: elle est éloignée de sa fille Maud qu'elle désire revoir; l'autre a trait à sa vie professionnelle d'actrice: elle n'avait aucun rôle théâtral à jouer.

Le début du roman présente de façon implicite chacune de ces disjonctions initiales de l'actant-sujet Flora Fontanges avec ses deux objets de valeur.

Deux états de privation d'objet de valeur transparaissent à travers les situations initiales du *Premier jardin*. On peut qualifier, d'ores et déjà, ces deux privations comme étant dysphoriques. Flora Fontanges, en sa qualité de mère, est séparée de sa fille; comme actrice, l'absence d'un rôle théâtral à assumer. Par contre, la liquidation des privations deviendrait source d'euphorie que l'on pourrait caractériser par les retrouvailles de la mère et de la fille, et

l'endossement d'un nouveau rôle théâtral. Ainsi, pour que l'attente du sujet soit comblée, il faut que «quelque chose se passe», c'est-à-dire qu'une transformation survienne qui modifiera ces premiers états.

Le changement est effectivement amorcé par deux invitations concomitantes dont l'acceptation va donner lieu à une série de transformations³¹ organisées en parcours: c'est cet ensemble algorithmique qui constitue, nous le rappelons, le modèle narratif du roman. La transformation d'un actant-sujet est définie par son passage d'un état à un autre. Elle peut s'accomplir dans deux directions selon qu'elle part d'un état conjonctif du sujet avec son objet de valeur ($S \cap O$) pour aboutir à un état de disjonction ($S \cup O$) ou inversement. Le premier type de transformation se transcrit ainsi $(S \cup O) \longrightarrow (S \cap O)$ tandis que le second, la transformation disjonctive, se formule comme suit: $(S \cap O) \longrightarrow (S \cup O)$. En fait, à la lecture du roman, on voit Flora Fontanges entrer en possession, non sans difficultés, de deux objets de valeur désirés, à savoir, d'une part, retrouver sa fille et, d'autre part, jouer au théâtre le rôle de Winnie.

Deux esquisses rendront compte respectivement des situations extrêmes de chacun des schémas narratifs du roman d'Anne Hébert.

³¹ *Ibid.*, s.v. transformation 5, p. 401.

Voici les énoncés d'états, initial et final, du premier schéma narratif:

Situation initiale

Situation finale

$$(S \cup O v1) \xrightarrow{Ft1} (S \cap O v1) \xrightarrow{Ft2} (S \cup O v1)$$

Lecture: Un premier faire transformateur (Ft) fait passer l'actant-sujet (Flora Fontanges) de l'état de disjonction initial à un état de conjonction avec son premier objet de valeur (Ov1) (sa fille Maud). Et un second faire transformateur fait passer l'actant-sujet (Flora Fontanges) de son état de conjonction à un état de disjonction final.

Car, après bien des déboires et une attente angoissée, Flora Fontanges a revu sa fille:

C'est pour toi que je suis revenue, seulement pour toi...

Flora Fontanges dit: «ma petite fille». Elle répète: «ma petite fille», elle n'a presque plus de voix, rien qu'un souffle, à peine audible murmurant sans fin, dans les cheveux de Maud: «ma petite fille»³².

Cependant, ce moment d'euphorie est de bien courte durée, puisque Maud, à la fin du roman, décide de rester avec Raphaël au lieu de partir avec sa mère tel que convenu lors des retrouvailles. La relation tant espérée par Flora Fontanges vient de se briser à nouveau, la laissant ainsi dans un état de tristesse.

Lorsque Maud est rentrée à l'hôtel, le lendemain matin, Flora Fontanges était encore couchée, rêvant à demi, s'abîmant dans ses larmes retenues, comme le sable sec, s'y brûlant les yeux. [...]

³² Anne Hébert, *op. cit.*, p. 173.

[Maud] dit que Raphaël et elle sont tout à fait réconciliés et prêts à recommencer à vivre ensemble. [...]

Amertume et dérision, pense-t-elle [Flora]. La plus profonde solitude vient vers elle, émergeant à peine du grand beau temps qu'il fait³³.

En contrepartie, voici les énoncés d'états, initial et final, du second schéma narratif:

Situation initiale

Situation finale

$$(S \cup O v2) \xrightarrow{Ft} (S \cap O v2)$$

Lecture: Un faire transformateur (Ft) fait passer l'actant-sujet (Flora Fontanges) de l'état de disjonction initial à un état de conjonction final avec un second objet de valeur (Ov2) (l'incarnation du personnage de Winnie).

La situation finale de ce second schéma narratif est partiellement euphorique:

Elle a pris congé de la ville. *La séparation a déjà eu lieu et l'exil où elle est entrée la suit.* Tandis qu'une lettre de Paris, dans son sac, lui propose le rôle de Mme Frola dans *Chacun sa vérité*, lui donne envie de rire et de pleurer, à la fois, comme un instrument de musique qu'on touche à peine de la main, et qui vibre en secret, parmi le silence de la terre³⁴.

Les situations extrêmes manifestées par des énoncés statiques établissent les bornes du roman.

³³ *Ibid.*, p. 185.

³⁴ *Ibid.*, p. 189.

TROISIÈME CHAPITRE

LA SÉMIOLOGIE DE LA MANIPULATION

LE FAIRE-FAIRE

Dans l'architectonique du *Premier jardin*, la sémiotique de la manipulation représente la première transformation narrative inscrite dans les schémas narratifs présents dans le roman. Ce parcours narratif de «la manipulation se caractérise comme une action de l'homme sur d'autres hommes, visant à leur faire exécuter un programme donné³⁵». Dans *Le premier jardin*, il y a exécution de deux programmes distincts par le principal sujet-opérateur des transformations, Flora Fontanges.

La manipulation désigne la phase initiale: c'est le moment où le programme narratif (PN) est mis en place, maintenu à l'état virtuel, et où se constitue le sujet-opérateur. Cela correspond pour lui à l'acquisition des valeurs modales de la virtualité³⁶: devoir-faire et vouloir-faire. Il importe de les situer dans le tableau général des modalités qui correspondent à trois aspects de ce sujet³⁷:

³⁵ A.J. Greimas et J. Courtés, *op. cit.*, s.v. manipulation, p. 220.

³⁶ Les modalités virtualisantes seront expliquées lors des contrats.

³⁷ A.J. Greimas et J. Courtés, *op. cit.*, s.v. modalité, p. 231.

MODALITÉS	Virtualisantes	Actualisantes	Réalisantes
Exotaxiques	Devoir	Pouvoir	Faire
Endotaxiques	Vouloir	Savoir	Être

Le plan de la manipulation implique la notion de factitivité, le faire-faire, lequel comporte deux *faire* assumés respectivement par deux actants-sujets. Dans *Le premier jardin*, Maud invite sa mère à venir la retrouver, et le directeur de l'Émérillon presse, lui aussi, Flora Fontanges de venir au Québec y jouer le rôle principal de Winnie dans *Oh! les beaux jours!*

La même formalisation convient aux deux manipulations parallèles et concurrentes:

$$FF \simeq F \quad \{ S3 \longrightarrow F [S2 \longrightarrow (S1 \cup O) \longrightarrow (S1 \cap O)] \}$$

Si l'on décompose l'énoncé factitif (faire-faire), on enregistre d'abord un faire-être, un énoncé dynamique producteur d'une transformation d'état: Flora Fontanges, dans le premier schéma narratif relié à l'identité, vient retrouver Maud à Québec; s'y joint une compétence modale, nécessaire à la réussite de l'opération, signifiée par la présence de Raphaël et de Céleste qui contribuent à l'accomplissement de Flora Fontanges. Enfin, il y a préalablement l'existence d'un contrat mentionnant que le sujet compétent du premier faire (Maud) transmet au sujet du second faire (Flora Fontanges) une charge modale (le devoir-faire) (recréer une relation filiale). À cette modalité se rattache une

communication où, au faire persuasif de Maud, correspondra le faire interprétatif de Flora Fontanges³⁸.

Appliquée au schéma narratif de l'identité, la formation de la manipulation se présente comme suit:

$$FF \approx F \quad \{ S3 \longrightarrow F [S2 \longrightarrow (S1 \cup O) \longrightarrow (S1 \cap O)] \}$$

Lecture: Les destinateurs-sujets (S3) (Raphaël et Céleste) font que le destinataire-sujet (S2) (Flora Fontanges) fasse que elle-même (S1) qui était disjoint de son Ov (sa fille) lui soit conjoint.

À la manipulation reliée au schéma narratif de l'altérité, on enregistre aussi un faire-être mais différent de celui qui a été mentionné précédemment. Dans ce cas-ci, Flora Fontanges interprète le rôle de Winnie dans la pièce *Oh! les beaux jours!*, puis la compétence modale prérequis à la réussite de l'opération est représentée par le directeur Gilles Perrault qui préside au succès de Flora Fontanges.

Tout comme pour le schéma narratif de l'identité, la factitivité, incluse dans le schéma de l'altérité, comporte deux éléments obligatoires: l'existence d'un contrat qui stipule une transmission d'une charge modale (le devoir-faire) (jouer Winnie) entre deux pôles que l'on peut identifier comme suit: le transmetteur, le sujet compétent du premier faire (Perrault) et le récepteur, le sujet du second faire (Flora Fontanges). À cette modalité s'y joint une communication où au faire

³⁸ *Ibid.*, s.v. factitivité 2, p. 143.

persuasif du premier sujet (Perrault) correspondra le faire interprétatif de Flora Fontanges.

La manipulation reliée au schéma narratif de l'altérité se formule ainsi:

$$FF \approx F \quad \{ S3 \longrightarrow F [S2 \longrightarrow (S1 \cup O) \longrightarrow (S1 \cap O)] \}$$

Lecture: Le destinateur-sujet (S3) (Perrault) fait que le destinataire-sujet (S2) Flora Fontanges fasse que elle-même (S1) qui était disjoint de son Ov (le rôle théâtral de Winnie) lui soit conjoint.

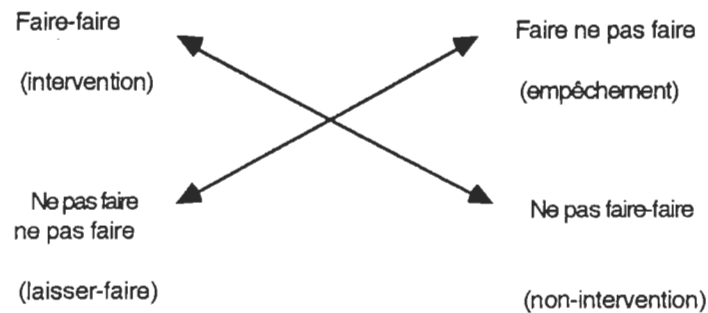
Ainsi, *Le premier jardin* comprend deux manipulations différentes et antagonistes. Le sujet-opérateur, Flora Fontanges, se voit confronter à deux objets de valeur opposés l'un à l'autre. Si elle veut recréer une relation filiale, elle se doit d'être elle-même. En revanche, pour jouer Winnie, elle doit devenir tout autre.

Déjà, dans le parcours sémiotique de la manipulation, le dilemme auquel fait face le sujet-opérateur Flora Fontanges s'affiche. Cependant, avant d'examiner plus profondément ces prémisses contradictoires, il importe d'expliquer davantage les différentes parties de la manipulation.

Pour y parvenir, il est utile de produire le carré sémiotique qui explicite son articulation au moyen des quatre groupes de Klein³⁹. Apparaissent alors quatre

³⁹ Le groupe de Klein appartient au domaine des mathématiques (structures logiques).

structures modales auxquelles sont rattachées leurs valeurs modales correspondantes (mises entre parenthèses)⁴⁰.



Les possibilités de la manipulation distinguées sur ce carré sémiotique se retrouvent en partie dans *Le premier jardin*. Les cas d'interventions sont les plus nombreux. Chacun de son côté, Maud et Perrault *font venir* Flora à Québec. On y relève aussi un cas de non-intervention et un cas de manipulation par empêchement de la part de la fille de l'actrice. Chaque cas sera examiné successivement.

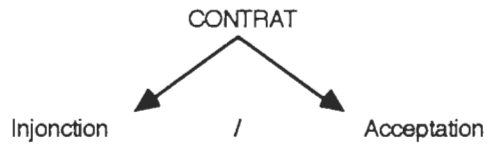
Les contrats (Première manipulation par intervention)

La manipulation par intervention, qui constitue la première forme observée dans *Le premier jardin*, est sous-tendue par une structure contractuelle dans laquelle le destinateur-manipulateur, premier sujet du faire, contraint le second, le destinataire-manipulé, à accepter le contrat proposé⁴¹. Les deux éléments constitutifs du contrat sont /injonction/ et /acceptation/.

⁴⁰ A.J. Greimas et J. Courtés, *op. cit.*, s.v. manipulation 1, p. 220.

⁴¹ *Ibid.*, s.v. manipulation 2, p. 220.

Le modèle ci-dessous reproduit cette articulation:



Le contrat manipulateur enclenche le récit, perçu comme une suite de transformations programmées dès le début par le destinataire.

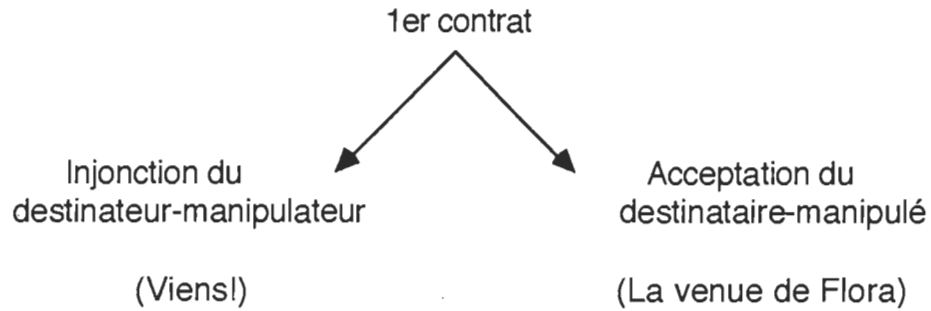
Dans *Le premier jardin*, on discerne deux contrats qui engagent dans des orientations différentes.

Deux lettres venant d'une ville lointaine, postées à quelques heures d'intervalle, dans des quartiers différents, par des personnes différentes, la joignent en même temps, dans sa retraite de Touraine et décident de son retour au pays natal⁴².

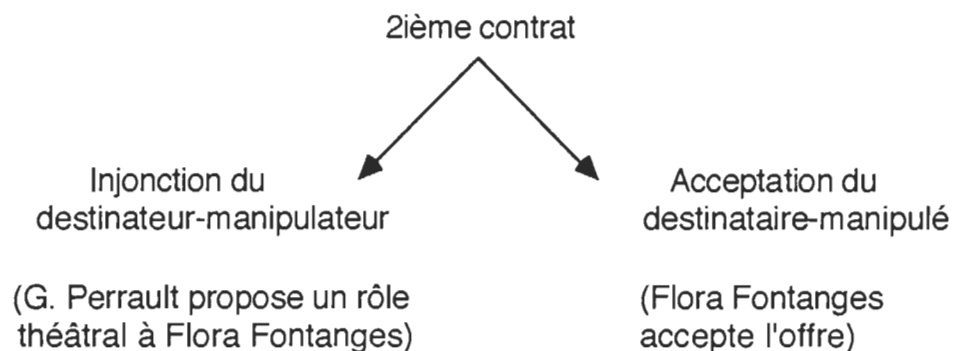
La première injonction est adressée à Flora Fontanges par sa fille Maud désireuse de recréer une relation filiale. Sa lettre l'exprime de façon elliptique: «Envie de te voir. Viens. T'embrasse. Maud⁴³».

⁴² Anne Hébert, *op. cit.*, p. 9.

⁴³ *Ibid.*, p. 12.



Le deuxième contrat s'adresse simultanément à Flora Fontanges. Le directeur de l'Émérillon propose à l'actrice le rôle principal de Winnie dans la pièce *Oh! les beaux jours!* À cette autre injonction correspond une autre acceptation de Flora, scellant ainsi un nouveau contrat: «[...] deux lignes du directeur de l'Émérillon lui proposant de jouer Winnie dans *Oh! les beaux jours!*⁴⁴»



Ainsi, deux contrats divergents lient dorénavant la vie de Flora Fontanges. Le premier concerne sa vie familiale et la porte vers sa fille, alors que le second, relatif à sa vie professionnelle, l'oblige à devenir différente d'elle-même en

⁴⁴ *Ibid.*, p. 10.

assumant la personnalité de Winnie. Comment ces deux rôles actantiels du sujet engagé sur deux parcours disparates peuvent-ils se concilier dans un seul acteur syntaxique Flora Fontanges? La passion maternelle la contraint de maintenir son identité, tandis que sa passion théâtrale la sort d'elle-même pour devenir autre qu'elle-même. Deux quêtes difficiles tant par la nature même des rapports que chacune d'elles comporte que par l'antagonisme qui les oppose dans leur déroulement respectif.

La manipulation reliée au schéma narratif de l'identité: la rupture du contrat

Malgré le vouloir-faire manifesté lors de l'acceptation du premier contrat relié au schéma narratif de l'identité qui instaure Flora Fontanges comme actant-sujet, il semble qu'à ce stade de l'analyse Flora Fontanges soit dépourvue de la seconde modalité virtualisante nécessaire à sa transformation: le devoir-faire.

[...] le devoir semble constituer avec le vouloir, une sorte de préalable, les conditions minimales d'un faire ou d'un état, et, sur le plan de la production de l'énoncé, un stade virtualisant en énoncé de faire et d'état⁴⁵.

Pour satisfaire à son contrat avec Maud, Flora Fontanges doit la rencontrer. La relation filiale désirée ne s'est pas établie comme prévue, car Maud n'était pas à la gare pour accueillir sa mère à son arrivée: seul, Gilles Perrault, le destinateur-manipulateur du second schéma narratif y était présent. «Elle [Flora]

⁴⁵ A.J. Greimas et J. Courtés, *op. cit.*, s.v. devoir, p. 95-96.

cherche des yeux sa fille Maud. Se plaint de ne pas voir sa fille. Le directeur de l'Émérillon lui dit que Maud doit l'attendre à l'hôtel⁴⁶».

Puisque Maud «n'était ni à la gare et ni à l'hôtel⁴⁷», une rupture présumée de contrat place Flora Fontanges dans un état de manque vis-à-vis son objet de valeur. Cette absence de Maud risque d'élargir le fossé qui la sépare de sa fille. Flora Fontanges se voit privée de la satisfaction de manifester à sa fille ses sentiments maternels.

Cette situation déceptive oblige Flora Fontanges à assumer le rôle actantiel de sujet manipulateur à l'égard de Raphaël, un ami de Maud, qui lui tiendra compagnie jusqu'aux retrouvailles de cette dernière.

Le vouloir-savoir du destinateur-manipulateur, Flora Fontanges

Ainsi, à cause du désistement de Maud, Raphaël revêt le rôle actantiel du destinataire-manipulé et entre, par le fait même, au service du destinateur-manipulateur, Flora Fontanges. Assise avec Raphaël à la table d'une petite terrasse, Flora Fontanges tente d'obtenir des informations sur la fugue de Maud. C'est alors qu'elle s'entend dire de la part de Raphaël: «Vous vous êtes disputés tous les deux ?⁴⁸»

⁴⁶ Anne Hébert, *op. cit.*, p. 13.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 16.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 17.

La manipulation que Flora Fontanges exerce sur Raphaël est de l'ordre de l'intervention. Mais ses questions demeurent sans réponse. Flora Fontanges insiste. Elle veut savoir ce que Maud est devenue depuis un an. Elle dit: «Maud était presque une petite fille quand elle m'a quittée. Comment est-elle maintenant?⁴⁹»

Raphaël répond à l'interrogatoire que Flora Fontanges lui fait subir. Ce vouloir-faire de la part de la mère révèle bien l'intérêt qu'elle porte à sa fille.

Le vouloir-savoir: destinateur-manipulateur, Raphaël

D'abord docile dans ses réponses à Flora, Raphaël, peu à peu, inverse subtilement les rôles et commence à questionner Flora Fontanges à propos de sa fille. Du rôle actantiel de destinataire-manipulé, Raphaël passe à celui de destinateur-manipulateur.

L'interrogation porte sur l'enfance de Maud. «Elle était comment, Maud, quand elle était petite?⁵⁰» «Et le père de Maud, il était comment?⁵¹» Ce questionnement dérange Flora Fontanges car cela lui fait revivre des moments douloureux de son passé. Elle consent à satisfaire la soif de vouloir-savoir de Raphaël qui s'immisce ainsi dans sa vie personnelle.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 19.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 18.

⁵¹ *Ibid.*, p. 109.

L'innéité du vouloir chez l'actant-sujet Flora Fontanges

Par son statut de mère, Flora Fontanges est instaurée comme un actant-sujet selon le vouloir être (état statique). Son inclination naturelle demeure toutefois insuffisante pour la faire accéder à une action performante. Elle demeure pourtant essentielle, car elle la pousse à persévérer dans la recherche de sa fille. À l'état latent, ce vouloir inné alimente le présent de Flora en le nourrissant de souvenirs reliés à son rôle de mère.

Dans *Le premier jardin*, alors qu'elle est en compagnie de Raphaël, elle livre des confidences à propos du père de Maud et de son désir de garder l'enfant à naître malgré le non vouloir du père, «un cadre supérieur, marié, deux enfants⁵²».

L'homme voudrait la faire disparaître comme si elle n'avait jamais existé dans son insignifiante petitesse de monde aveugle. La femme pleure et répète que c'est sa dernière chance de devenir mère, qu'elle aura bientôt quarante ans [...] ⁵³.

Les souvenirs reliés à l'enfance de Maud que raconte Flora à Raphaël rappellent la relation filiale et l'amour qui ont déjà existé entre la mère et la fille. «Pourquoi ne pas évoquer une petite fille à l'odeur de talc qui se hausse sur la pointe des pieds pour embrasser sa mère au sortir de scène?⁵⁴»

⁵² *Ibid.*, p. 109.

⁵³ *Ibid.*, p. 109.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 18.

Dans le passé, l'amour maternel a nui à la carrière de l'actrice: «Contrats perdus pour congé de maternité⁵⁵». Elle parvenait difficilement à concilier sa passion pour sa fille et pour le théâtre. «Le premier rôle d'après la naissance de Maud [...]. Mme Fontanges joue en deça d'elle-même⁵⁶». Trop absorbée par sa fille, elle a peine à habiter ses personnages. Ce rôle de mère a prédominé quelque temps sur celui d'actrice.

La tension entre ces deux «vouloir» subsiste. Toujours le même tiraillement, car Flora Fontanges entend conjuguer ses deux rôles incompatibles d'actrice et de mère.

Le vouloir revoir: Flora Fontanges, sujet de désir

Dans la structure du *Premier Jardin*, le vouloir revoir sa fille Maud constitue une autre volonté manifestée par le sujet du désir, Flora Fontanges. L'inquiétude qui l'habite en est le signe. Flora ne cesse de prendre, auprès de Raphaël, des informations à son sujet. Le jour comme la nuit. «Flora Fontanges est oppressée. Elle se demande où peut bien dormir sa fille cette nuit⁵⁷».

Grâce à son informateur, Flora, tout au long de sa quête, verra son vouloir revoir transformé en un pouvoir revoir sa fille. Effet rassurant qui la prépare à entrer en possession de toutes ses compétences de mère.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 111.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 111.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 34.

Manipulation par non-intervention du destinataire-manipulateur, Maud

Maud avait fait miroiter à sa mère une belle invitation, qui avait l'air d'aviver les relations filiales. Déception pour le destinataire-manipulé, Flora Fontanges. Le destinataire-manipulateur, Maud, n'était pas au rendez-vous. Rupture apparente du contrat initial. Maud aurait dû expliquer son absence, s'excuser en téléphonant à sa mère. Aucune intervention de sa part. Au lieu d'aviser sa mère, elle disparaît et se contente de se laisser trouver. Cette manipulation par non-intervention dérange et déçoit Flora Fontanges. «Elle cherche des yeux sa fille Maud. Se plaint de ne pas voir sa fille⁵⁸».

Flora est déconcertée par l'absence de sa fille. Cela accentue le sentiment du manque initial de l'objet de valeur. La mère tente de comprendre le comportement de sa fille. Elle se souvient: «Elle préfère se raccrocher à une image plus récente de sa fille, celle de l'adolescente butée qui vient de faire sa première fugue [...]. Rien à comprendre⁵⁹».

Le caractère buté et fugueux de Maud aurait dû alerter sa mère sur la virtualité d'un échec du contrat initial. Cette disposition constitue un facteur antagoniste au désir de rapprochement de la mère avec sa fille. Maud, tout autant que Flora, cherche sa propre identité. Problème commun aux deux personnages. Pourront-elles se rejoindre afin d'établir une relation filiale

⁵⁸ *Ibid.*, p. 13.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 18-19.

durable? C'est un objectif auquel aspire Flora. C'est à elle maintenant d'affronter et de surmonter le caractère de Maud qui compromet le succès de la première performance: l'obtention de l'objet de valeur, revoir sa fille.

La manipulation par empêchement: destinateur-manipulateur, Maud

La manipulation par empêchement qui s'inscrit dans ce programme est amorcée plus tard lorsque Maud, après avoir retrouvé sa mère, tente de la dissuader de jouer au théâtre le rôle de Winnie. Par cette manipulation par empêchement, elle veut faire échec à l'accomplissement du second schéma narratif relié à l'altérité. «Je ne veux pas que tu joues une vieille femme délabrée. Je veux partir avec toi, loin d'ici. Recommencer à vivre avec toi⁶⁰».

Maud tente de séduire sa mère par de belles promesses pour qu'elle abandonne son projet. Voilà Flora déchirée entre l'amour manifesté tardivement par sa fille et sa passion théâtrale vouée au personnage de Winnie. «Rassure-toi, ma petite maman. Rien de mal ne peut plus nous arriver. Je suis ta prisonnière⁶¹».

S'éloignant pour un moment de Raphaël, Maud s'accroche à sa mère en vue de la posséder entièrement. À ce stade, elle apparaît comme l'anti-sujet opposé à la réalisation de la performance de la mère-actrice.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 174.

⁶¹ *Ibid.*, p. 179.

Dilemme pour Flora Fontanges. Doit-elle renoncer à sa carrière d'actrice pour satisfaire sa fille? Doit-elle céder aux paroles de sa fille instable, «fugueuse depuis son enfance?⁶²»

La manipulation reliée au schéma narratif de l'altérité

La vue panoramique du *Premier jardin* découle de son architectonique. Son organisation, en deux structures distinctes, fonctionnelles et antagonistes, exige une description particulière pour chacune d'elles. La première manipulation a fait l'objet du chapitre précédent, la seconde est liée au schéma narratif de l'altérité.

Le plan de cette sémiotique de la manipulation ne diffère pas beaucoup du schéma narratif opposé, relié à l'identité. À une exception près, cependant, car il est utile de dire un mot de l'aspectualisation de la temporalité qui, malgré son appartenance à la discursivisation, permet de mieux dessiner l'architectonique du *Premier jardin*.

Le devoir-jouer le rôle théâtral de Winnie

Dans son programme de vie maternelle, Flora Fontanges se devait d'être vraie aux yeux de sa fille: ne pas revêtir une autre personnalité que la sienne.

⁶² *Ibid.*, p. 18.

Comme actrice, Flora Fontanges n'est pas moins dotée des compétences du devoir et du vouloir incarner un personnage de théâtre, Winnie. On peut même dire que, dans son évolution vers l'altérité, elle développe davantage les modalités virtualisantes inscrites dans le contrat. «On pourrait croire que pour cette femme une seule chose est nécessaire, le rôle qui l'attend au bout d'une piste anonyme⁶³».

Ce devoir-faire conjugué à son vouloir-faire affirmé lors de l'acceptation du contrat passé avec Gilles Perrault, instaurait Flora Fontanges, on l'a vu, sujet sémiotique du second schéma narratif.

La manipulation par intervention du destinataire-manipulateur, Perrault

À la structure contractuelle se joint dans la manipulation par intervention de Perrault, une structure modale⁶⁴ qui modifie la compétence du destinataire-sujet, Flora Fontanges. En lui attribuant le rôle de Winnie, le destinataire-manipulateur, Perrault, la pousse en quelque sorte à s'approprier une autre personnalité, Winnie.

Attrayant pour une actrice sans travail et passionnée de théâtre, ce rôle lui donne le pouvoir de manifester sa nature d'actrice, car «hors de scène, elle est

⁶³ *Ibid.*, p. 9.

⁶⁴ A.J. Greimas et J. Courtés, *op. cit.*, s.v. structure 4, p. 364.

personne⁶⁵». Si le directeur de l'Émérillon sait comment la diriger, il obtiendra d'elle ce dont il rêve depuis longtemps: la parfaite ressemblance de Flora Fontanges avec la décrépitude d'un personnage. «L'ensablement d'une créature vivante pourra s'accomplir, grain à grain, soir après soir, au théâtre de l'Émérillon, tel que le rêve son directeur, depuis pas mal d'années⁶⁶».

Or, la seconde manipulation par intervention se réalise à travers l'image de Winnie façonnée par Perrault. Il exige une reproduction parfaite de cette image idolâtrée. «L'oeil bleu de Gilles Perrault, à travers ses petites lunettes rondes, ne cesse de chercher sur elle [Flora] la ressemblance parfaite avec une vieille chouette⁶⁷».

Cependant, à cette étape du parcours de la manipulation, l'actant-sujet Flora Fontanges est encore loin de sa ressemblance avec Winnie, malgré son désir intense d'y parvenir. Flora doit satisfaire aux exigences de Perrault. Le directeur attendra, retardera la première théâtrale tant et aussi longtemps que Flora n'aura pas atteint l'aspect physique de Winnie. Lors d'une rencontre avec Flora, Perrault, insatisfait de l'aspect physique de l'actrice, décide d'attendre

[...] le temps qu'il faut pour que la déchéance de Flora Fontanges s'accomplisse. Il la désire cassante comme du verre, grièvement blessée, entièrement soumise à la vieillesse et à la mort. Il lui accorde un dernier délai avant la première lecture⁶⁸.

⁶⁵ Anne Hébert, *op. cit.*, p. 9.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 14.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 69.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 69.

Cette décision ouvre une perspective déchirante pour l'actrice. Un anti-programme se pointe à l'horizon: la difficulté pour l'actant-sujet de se transformer en l'autre, son objet. Une situation conflictuelle dans *Le premier jardin*. Il y existe deux schémas narratifs concurrents. Le conflit est aggravé par le fait que le même acteur syntaxique, Flora Fontanges, arbitre en elle-même deux actants-sujets irréconciliables. Situation tragique pour Flora Fontanges. Chacune des trames narratives présente pour l'autre une entrave à sa réalisation.

À ce stade de l'analyse, intervient dans l'entraînement théâtral de Flora Fontanges, une triple actualisation⁶⁹ de la temporalité, soit l'/inchoativité/, la /progressivité/, et la /perfectivité/ qui relèvent de la «mise en discours» mais dont la présentation éclaire l'architectonique du *Premier jardin*.

L'aspectualisation de la temporalité, qui ne se rattache à la compétence du /pouvoir-être/ et du /pouvoir-faire/ que lors de la discursivisation, affecte la manipulation par intervention qu'exerce Perrault sur Flora Fontanges. Le directeur de l'Émérillon constate l'étape inchoative de l'identification de l'actrice avec le personnage de Winnie. Or, note Greimas, «[...] le déclenchement du procès [...] et son apparition dans le discours permet de prévoir ou d'attendre la réalisation de la série tout entière⁷⁰». Lorsque Perrault rencontre Flora Fontanges pour la première fois, «[...] il se félicite de ce que le travail soit déjà

⁶⁹ «Dans le cadre du parcours génératif, on entendra par actualisation la mise en place, lors de la discursivisation, d'un dispositif de catégories aspectuelles par lesquelles se révèle la présence implicite d'un actant observateur» (A.J. Greimas et J. Courtés, *op. cit.*, s.v. actualisation 1, p. 22).

⁷⁰ A.J. Greimas et J. Courtés, *op. cit.*, s.v. inchoativité, p. 185.

commencé sur le beau visage de Flora Fontanges⁷¹». La métamorphose latente de l'actrice en Winnie ne demande qu'à progresser. En suivant à la lettre les directives de Perrault, Flora pourra, lors de la performance finale, posséder pleinement Winnie. Pour l'instant, Flora Fontanges est un actant-sujet pressé d'acquérir les modalités actualisantes du pouvoir et savoir faire en vue de son accomplissement final.

Flora Fontanges instaurée destinateur- manipulateur

Concurremment à la manipulation par intervention de Perrault, Flora saisit l'opportunité d'exercer sur elle-même un pouvoir-faire en réactivant en elle des personnages assumés autrefois, surtout des personnages historiques féminins. Elle les fait revivre dans son esprit. Manière toute personnelle d'exciter son vouloir mieux jouer Winnie. Elle multiplie à son gré ses métamorphoses. «Dans le petit parc de l'Esplanade⁷²», entourée des amis de Maud, elle revit le procès de Jeanne-D'Arc.

[...] Livrée à tous ces regards autour d'elle. À toute cette attente sauvage. Dans la nuit de grâce. Jeanne en elle subit son procès et sa passion. Elle vient d'abjurer. Elle tremble. Sa voix n'est plus qu'un fil tendu qui se brise:

- J'ai eu si peur d'être brûlée...⁷³

⁷¹ Anne Hébert, *op. cit.*, p. 14.

⁷² *Ibid.*, p. 30.

⁷³ *Ibid.*, p. 31.

Une autre fois, c'est à Shakespeare qu'elle emprunte Ophélie, son premier rôle théâtral, qui traduit la triste destinée des filles. C'est en essayant de faire revivre en pensée Renée Chauvieux, un autre personnage historique, une fille du Roi, que le souvenir d'Ophélie revient à la mémoire de l'actrice. «Un jour, elle a pris Ophélie dans ses bras d'actrice vivante, la réchauffant de son souffle vivant, lui faisant reprendre sa vie et sa mort, soir après soir, sur une scène violemment éclairée à cet effet⁷⁴».

Toujours en quête d'âmes à réanimer, Flora incarne aussi Barbe Abbadie, qui vécut au Québec au début du siècle. Sur le bord du fleuve, l'actrice capture pour quelques instants son personnage historique. «Elle tente de saisir Barbe Abbadie de face et de profil. Son petit nez, son menton rond. Elle cherche à découvrir le son de sa voix depuis longtemps avalé par l'air du temps⁷⁵».

Dans *Le premier jardin*, plusieurs autres citations témoignent d'une auto-manipulation de Flora Fontanges. La multiplicité⁷⁶ des métamorphoses réactivées dans son esprit est une indication de l'intensité de son vouloir-être et de son vouloir-faire.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 105.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 51.

⁷⁶ Tout au long du récit, Flora Fontanges multiplie ses métamorphoses. Nous pensons ici à Marie Rollet (p. 78), à Angéline (p. 84), à Guillemette T. (p. 86), à Phèdre (p. 109), à Fantine (p. 111) et à Hamlet (p. 156).

Raphaël, destinateur-manipulateur envers Flora Fontanges

Dans le schéma narratif de l'identité, l'actant-sujet Raphaël s'était fait destinateur-manipulateur auprès de Flora Fontanges. Il exerce le même rôle dans le second schéma narratif.

Raphaël la manipule, par une visite guidée de Québec; étant étudiant en histoire, il en connaît tous les sites historiques. Visite appréhendée par Flora Fontanges à cause de son passé. «Raphaël insiste pour lui faire visiter la ville comme si elle n'y avait jamais mis les pieds. [...] Elle fait ses conditions⁷⁷».

En plus de cette tournée, Raphaël lui propose des noms de personnages historiques qu'elle s'approprie pour son bon plaisir. Des rôles historiques, évoqués par Raphaël mais incarnés par elle comme autant de marques de sa compétence d'actrice. «Ce n'est rien pour Flora Fontanges et pour Raphaël de réciter un chapelet de noms de fille [...] de les ramener sur le rivage dans leurs cendres légères, de les faire s'incarner à nouveau, le temps d'une salutation amicale⁷⁸».

En vue de revivre le temps passé, Raphaël propose à Flora de lui tenir compagnie dans ses recherches d'un Québec du début du siècle.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 37.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 103.

- Je vous réveillerai le temps passé. J'en sortirai des personnages encore vivants, enfouis sous les décombres. Je vous les donnerai à voir et à entendre. J'écrirai des pièces historiques pour vous. Vous jouerez tous les rôles de femme et vous serez passionnante comme jamais. Vous verrez⁷⁹.

Cette proposition de Raphaël plaît à Flora Fontanges; elle lui tiendra compagnie et exécutera les rôles historiques qu'il lui offrira de jouer.

Conclusion partielle

Dans le schéma narratif propre à l'altérité, l'actant-sujet Flora Fontanges, compétent selon le vouloir et le devoir-faire, réagit bien aux interventions manipulatrices. Son rôle d'actrice lui colle à la peau. Ces jeux variés de rôles théâtraux, signes avant-coureurs de l'acquisition des modalités (savoir-faire et pouvoir-faire), sont la manifestation de l'intensité de son désir de se confondre avec le personnage de Winnie.

Quant à son rôle de mère dans le schéma narratif relié à l'identité, l'actant-sujet, Flora Fontanges, affiche plus difficilement ses capacités. Par son comportement, elle est parvenue à démontrer son vouloir de se montrer maternelle, mais elle semble dépourvue de cette vivacité qui l'habite lorsqu'elle redevient actrice. La difficulté de concilier ses deux fonctions de mère et d'actrice subsiste tout au long de l'examen des structures sémio-narratives.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 75.

QUATRIÈME CHAPITRE

LA SÉMIOLOGIQUE DE LA COMPÉTENCE

LES MODALITÉS ET LES OBJETS MODAUX NÉCESSAIRES À FLORA FONTANGES POUR L'ACCOMPLISSEMENT DE SA TÂCHE: RETROUVER SA FILLE, MAUD

La sémiotique de la compétence⁸⁰, qui fait partie de l'architecture du *Premier jardin*, a pour but de décrire le déclenchement des transformations requises afin que Flora Fontanges puisse se qualifier et progresser vers son but ultime⁸¹.

Lors de la sémiotique de la manipulation du schéma narratif de l'identité, faut-il rappeler, Flora Fontanges a été instaurée sujet-opérateur selon le vouloir-faire et le devoir-faire. Elle se situait, à ce moment-là, au niveau de la virtualité, parce que son «activité (son faire) était seulement mise en perspective sans que rien ne soit encore fait pour sa réalisation⁸²».

⁸⁰ «La compétence est un savoir-faire, elle est «ce quelque chose» qui rend possible le faire» (A.J. Greimas et J. Courtés, *op. cit.*, s.v. compétence 3, p. 53).

⁸¹ Pour des informations complémentaires concernant la sémiotique de la compétence (voir A.J. Greimas et J. Courtés, *op. cit.*, s.v. compétence, p. 52).

⁸² Groupe d'Entrevignes, *Analyse sémiotique des textes*, Lyon, Presses Université de Lyon, 1979, p. 35.

Cependant, cette compétence demeure insuffisante pour l'accomplissement de sa performance. Flora Fontanges doit acquérir des objets modaux représentés par les modalités actualisantes du savoir et du pouvoir. Ces valeurs modales, le savoir et le pouvoir, rendent l'action possible, car elles sont indispensables au sujet-opérateur pour l'exécution du programme inscrit dans le contrat initial du schéma narratif 1: retrouver Maud afin de renouer la relation filiale. Ici, il est important de mentionner que le pouvoir peut modaliser deux prédicats: soit le prédicat statique *être* (pouvoir-être), soit le prédicat dynamique *faire* (pouvoir-faire). Quant au savoir, il contribue à introduire la compétence du sujet en lui fournissant des notions sur ce qui est ou se fait. Selon chaque cas, l'intervention d'un sujet modalisateur est requis, car c'est lui qui procure au sujet-opérateur les qualifications nécessaires au succès de son faire transformateur. Le sujet modalisateur transforme donc le sujet-opérateur en le munissant de la compétence nécessaire à la réalisation de son mandat. Cette transformation peut se formuler ainsi:

$$F [(S2) \longrightarrow (S1 \cup OM) \longrightarrow (S1 \cap OM)]$$

Lecture: S2, le destinataire, fait que S1, l'éventuel sujet-opérateur, qui n'était pas en conjonction avec des objets modaux (OM) entre en conjonction avec ces objets.

En d'autres termes, au stade de l'actualisation, l'actant-sujet modalisé est doté d'objets modaux qui l'aideront à réaliser son opération. Le progrès narratif consiste ici à faire passer le programme narratif de la performance du stade de la virtualité à celui de l'actualité.

**La compétence des objets modaux transmise à l'actant-sujet:
l'acquisition d'un savoir (pouvoir-savoir)**

Dans *Le premier jardin*, l'acquisition de la modalité du pouvoir-savoir permet à Flora Fontanges de franchir un pas dans sa quête demeurée peu fructueuse.

Cependant, l'acquisition de ce pouvoir-savoir se révèle lentement au sujet-opérateur de cette deuxième transformation narrative.

Figurativisé par Raphaël, un pouvoir-savoir est conféré à Flora qui recherche sa fille Maud. Cette aide se constate dès le début du roman. Au lieu d'aviser une tierce personne au sujet de la disparition de Maud, lui et Flora se consultent et «[ils] décident d'un commun accord de ne pas prévenir la police et d'attendre⁸³». Ils travailleront ensemble à élucider le mystère de la disparition de Maud.

Tous deux ignoraient au début qu'il s'agissait d'une fugue. Quand Flora questionne Raphaël sur sa fille, celui-ci «fixe des yeux le mur comme s'il cherchait des mots, à mesure parmi les fleurs de la tapisserie⁸⁴». Flora, elle, se demande alors «de quel manque s'agit-il⁸⁵» pour que sa fille disparaisse sans laisser signe de vie. Impuissants à trouver une réponse à leurs questions, ils se culpabilisent réciproquement.

⁸³ Anne Hébert, *op. cit.*, p. 20.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 24.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 101.

Un seul indice fourni par Raphaël: «ça fait quinze jours que Maud est partie⁸⁶». Or, Céleste, l'amie de Maud, leur apporte des informations plus précises. On pourrait même la soupçonner de savoir où Maud se terre. Elle affirme: «Même si je savais où est Maud, je ne le dirais pas, ni à vous ni à Raphaël, question de loyauté entre filles⁸⁷». Elle glisse néanmoins une information: «La dernière fois que j'ai vu Maud, c'était avant mon départ pour la côte Nord. Elle avait son air tanné, tu connais?⁸⁸»

La connaissance de ce détail demeure insuffisant pour procurer à Flora Fontanges la compétence cognitive requise.

Quant à la commune, elle s'avère une source de renseignements précieux sur Maud. C'est Raphaël qui guide Flora dans la petite chambre de Maud où se cache un secret dont la révélation sera significative.

Flora Fontanges a déjà commencé à regarder les coupures de journaux, plus ou moins jaunies, épinglées au mur de la petite chambre donnant sur la cuisine.

Avis de recherche. Maud, grande, mince, teint clair, cheveux longs noirs, 13 ans, avis de recherche, aucun reproche de lui sera fait, sa mère pleure, 15 ans, 17 ans, 18 ans, aucun reproche, sa mère supplie, cheveux longs noirs, teint clair, c'est une fugueuse. Rien à comprendre. Elle fugue. C'est plus fort qu'elle.

Mlle Julie, visage maquillé, perruque blonde frisée, col baleiné, manches à gigot [...].

⁸⁶ *Ibid.*, p. 17.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 24.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 24.

Elle [Flora] pense: quel gâchis! Elle met les mains sur son visage⁸⁹.

En montrant ces découpures à Flora, Raphaël vient de lui fournir une information capitale. Maintenant, Flora connaît le motif de la fugue de sa fille: son métier d'actrice. Le théâtre se dresse comme un obstacle à la réconciliation de la mère et de la fille. Cette révélation heurte de front Flora Fontanges. Sa fille n'accepte pas qu'elle soit autre qu'elle-même. Plutôt que de partager sa mère avec le métier qui la passionne, Maud préfère fuguer et disparaître. Son caractère buté renforce le succès de cet anti-programme en opposition avec la vie théâtrale de sa mère.

Cette découverte place Flora dans une situation délicate. Situation menaçante même, qui presse sa réflexion. Si Maud la rejette, ne devra-t-elle pas réviser ses positions? Se montrerait-elle plus actrice que mère?

Seule avec Raphaël dans la cuisine de la commune, Flora confesse son doute sur sa compétence de mère. «Flora Fontanges dit qu'elle ne craint ni Dieu ni le diable et qu'elle n'est pas sûre d'avoir jamais été une vraie mère⁹⁰».

Ce doute entraîne Flora sur les voies de son passé douloureux. Reconstituer les pièces éparses du casse-tête de son enfance. Ce repli sur son passé ravivera des souvenirs du temps et des lieux qui ont façonné son identité. Dans sa chambre d'hôtel, en compagnie de Raphaël qui l'attend pour visiter la ville,

⁸⁹ *Ibid.*, p. 61-62.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 68.

surgit devant elle une image ancienne qui réveille le temps endormi de son enfance.

Elle voit très nettement une poignée de porte en verre taillé qui brille étrangement dans la rue Plessis aux façades sombres. [...] Il suffirait de la tourner dans sa main, avec précaution, cette poignée brillante, pour avoir accès à tout l'appartement de M. et Mme Éventurel qui ont adopté une petite fille rescapée de l'hospice Saint-Louis⁹¹.

Nous reviendrons plus loin sur ces souvenirs reliés à l'identité de Flora Fontanges afin de faire voir leur apport à l'architecture du *Premier jardin*.

Flora Fontanges détient donc des informations sur sa fille, sans toutefois savoir le lieu où elle se cache. C'est Raphaël et Céleste qui partiront à la recherche de Maud. «Ils font des projets pour aller à l'île aux Coudres⁹²». Flora se dit trop absorbée à résoudre un vieux conflit qui dort en elle et qui ne demande qu'à se réveiller.

À son retour de voyage, Raphaël vient visiter Flora pour l'informer des progrès de sa recherche avant de repartir.

Je viens prendre de tes nouvelles. On arrive de l'île aux Coudres. On repart tout à l'heure. Céleste est en bas qui attend.

Elle [Maud] était déjà partie quand on est arrivés. Elle ne doit pas être loin. On finira par la retrouver. On fera tout Charlevoix, village par village⁹³.

⁹¹ *Ibid.*, p. 38.

⁹² *Ibid.*, p. 123.

⁹³ *Ibid.*, p. 155.

Flora Fontanges devient peu à peu sujet-compétent selon le pouvoir-savoir. Raphaël, Céleste et la commune représentent ce pouvoir-savoir relatif à Maud. Éventuellement, il y aura transformation de cette modalité du pouvoir-savoir en pouvoir-faire. Entre temps, le conflit modal s'accroît chez Flora: vouloir se manifester mère sans pouvoir le faire..

Le non-pouvoir être: le micro-récit des Éventurel

L'insertion du micro-récit des Éventurel dans *Le premier jardin* demeure ambiguë quant à sa fonction proprement dite. Nous l'incluons ici parce qu'il illustre un aspect de la compétence des actants.

Le rappel du passé de Flora Fontanges, de son adoption par les Éventurel, de son enfance au sein de cette famille anglaise à laquelle on tentait de l'identifier, révèle l'aptitude de Flora Fontanges à s'identifier à un autre personnage. Dans ce cas, le micro-récit évoqué s'interprète comme un obstacle au schéma narratif de l'identité.

Dans sa famille adoptive, la petite fille, baptisée sous le nom de Pierrette Paul, reçoit le nom de Marie Éventurel. C'est une petite fille docile qui fait l'admiration de ses parents adoptifs, mais pas de sa grand-mère. Cette vieille dame ne consent pas que la «petite insolente» vienne lui prendre son nom, prétextant qu'elle ne serait jamais une vraie dame à cause de son passé à l'orphelinat. Surgissement d'un conflit modal: même si Pierrette Paul accepte d'être Marie Éventurel, elle ne le pourra pas en raison de l'antagonisme de sa

grand-mère. «Vous n'en ferez jamais une lady. La petite fille a très bien compris que la Reine de Coeur la condamnait à avoir la tête tranchée⁹⁴».

Marie Éventurel avait reçu le verdict sévère de la vieille dame qui ressemblait à la Reine de Coeur d'*Alice au pays des merveilles*, une dame cruelle et sans pitié qui la plaçait dans une position de non-identification à cette famille.

Pierrette Paul est alors devant l'impossibilité de s'identifier à sa nouvelle famille. L'enfant, malgré son vouloir, ne peut pas s'approprier l'arbre généalogique de sa fausse grand-mère. Elle n'est pas une vraie Éventurel.

Le vieille dame se propose de jouer le jeu elle-même, le moment venu, et d'offrir un grand bal dans sa maison de l'Esplanade, en l'honneur de cette petite fille qui n'a pas de nom [...]. Ce nom d'Éventurel, la vieille dame de l'Esplanade voulait bien le prêter à Pierrette Paul, l'espace d'une saison, le temps nécessaire pour qu'elle se trouve un mari. Et la bonne action des Éventurel, commencée un soir d'incendie, se terminerait au son d'une marche nuptiale⁹⁵.

La vieille dame ne se doutait pas que Marie Éventurel ne voulait pas se marier pour revêtir une fois de plus un nom d'emprunt qui camouflerait son identité. Au bal donné en son honneur, Marie Éventurel ne joue plus la fille adoptive parfaite pour laquelle les Éventurel avait choisi un bon parti. «Je ne veux pas me marier, avec un garçon. Je veux faire du théâtre, et j'ai décidé de partir et de me choisir un nom qui soit bien à moi⁹⁶».

⁹⁴ Anne Hébert, *op. cit.*, p. 139.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 160.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 162.

Pour elle, le théâtre, c'était la liberté: liberté de paroles et de mouvements. Elle ne serait plus obligée de jouer le rôle que les époux Éventurel lui destinaient lors de son adoption.

Son identité, Marie Éventurel se l'est procurée elle-même envers et contre tous en quittant sa fausse famille pour aller en France y faire du théâtre. La coupure avec les Éventurel fut radicale. Plus jamais elle ne sera Marie Éventurel. «Ce n'est que beaucoup plus tard, lorsqu'elle sera devenue Flora Fontanges, au-delà des mers, que son corps lui sera rendu dans toute sa liberté⁹⁷».

Ce micro-récit constitue donc un anti-programme contrariant le schéma de l'identité. Même situé au niveau de l'ordre du souvenir, son impact cognitif est considérable. On constate que dès son bas âge, Flora Fontanges n'a pu créer une relation familiale véritable avec ses parents adoptifs. Cette difficulté se répercute aujourd'hui dans ses relations avec sa fille, avec qui elle souhaiterait avoir des rapports tendres et durables.

Pourtant, malgré l'antipathie de sa fausse grand-mère, Marie Éventurel est parvenue à atteindre son identité grâce au choix personnel de son nouveau nom: Flora Fontanges. Son vouloir invincible de devenir un personnage a surmonté les obstacles de la vieille dame de l'Esplanade qui la condamnait à n'être rien toute sa vie. C'est le passage du non-pouvoir au pouvoir être

⁹⁷ *Ibid.*, p. 153.

quelqu'un avec son identité propre signifiée par le nom qu'elle s'est choisi et qui la définit telle qu'elle est: Flora Fontanges actrice-mère.

Schéma narratif relié à l'altérité

Avant d'analyser la compétence du second schéma narratif relié à l'altérité, il est opportun de rappeler le cheminement antérieur de Flora Fontanges. Lors de la présentation de la sémiotique de la manipulation du second programme, on a vu Flora démontrer clairement à Perrault sa volonté de devenir Winnie. À ce stade, elle possédait les modalités du vouloir et du devoir-faire.

Cependant, pour se qualifier en vue de l'accomplissement de la performance, Flora Fontanges doit acquérir les modalités du savoir et du pouvoir-faire.

Dans le schéma narratif relié à l'altérité, Flora Fontanges se montre mieux pourvue que dans celui de l'identité. Elle possède des aptitudes reliées au savoir-faire et au pouvoir-faire comme l'attestent les rôles joués dans le passé. Son progrès sera davantage axé sur l'acquisition du pouvoir se confondre physiquement avec Winnie.

Les métamorphoses de Flora Fontanges traduisent son savoir-faire et son pouvoir-faire

Dans *Le premier jardin*, le savoir et le pouvoir se métamorphoser de Flora Fontanges sont bien illustrés par le nombre de personnages qu'elle assume le temps d'une «salutation amicale».

La passion de Flora Fontanges pour le théâtre la fait s'évader de la réalité sous le couvert d'un autre personnage. «[...] avoir neuf vies. Les essayer toutes à tour de rôle⁹⁸». Elle réactive des rôles déjà connus. Une fois, devant Raphaël, elle prend plaisir à lui jouer un extrait de Shakespeare: *Hamlet*.

[Flora] se compose une figure. Change de figure sans qu'il la voie. Il regarde son dos secouer de rire.

- Je cherche mon souffle, parvient-elle à dire.

Et déjà la voix n'est plus la même, plus étoffée et ronde, presque juvénile⁹⁹.

Cette démonstration de son savoir-faire, elle l'exécute plus d'une fois en présence du jeune historien qui prend plaisir à faire surgir devant elle des personnages historiques que Flora Fontanges s'empresse de s'approprier.

En jouant ainsi, sans scène ni auditoire, Flora se dispose favorablement à l'exécution de son rôle de Winnie. Elle écoute Raphaël lui raconter le début des

⁹⁸ *Ibid.*, p. 113.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 156.

temps et elle ne peut s'empêcher d'incarner la première femme du Québec. «Elle dit que le temps retrouvé, c'est du théâtre, et qu'elle est prête à jouer Marie Rollet sur-le-champ.[...] Elle s'approprie le coeur, les reins, les mains de Marie Rollet¹⁰⁰».

Dans leur périple historique, Flora et Raphaël réaniment un autre personnage. Cette fois, «il s'agit pour [eux] de réveiller une petite nonne, sans visage et sans nom, de la maintenir vivante, sous leurs yeux, le temps d'imaginer son histoire¹⁰¹».

Flora Fontanges vibre à l'idée d'être une autre. Les métamorphoses qu'elle subit la submergent de bonheur. En écoutant les histoires de Raphaël,

[...] Elle voit parfois distinctement devant elle les femmes évoquées par Raphaël, dans leurs atours du temps passé. Elle leur souffle dans les narines une haleine de vie et se met à exister fortement à leur place. S'enchant de ce pouvoir qu'elle a¹⁰².

Le théâtre, c'est sa vie: «Hors de scène, elle n'est personne¹⁰³». L'incarnation de nombreux rôles la rend euphorique et l'émerveille de son pouvoir.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 78.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 85.

¹⁰² *Ibid.*, p. 83.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 9.

**Le progrès vers la ressemblance physique avec Winnie:
Flora Fontanges doit acquérir la compétence modale du
pouvoir-être**

Tel un caméléon, l'actrice Flora Fontanges, dotée du pouvoir d'inventer de nouveaux rôles et de les incarner, peut se métamorphoser à sa guise. Ce talent inné, figure de la modalité du pouvoir, la fait progresser vers sa performance. Toutefois, la transformation que doit subir Flora Fontanges concerne davantage son pouvoir-être Winnie (la possibilité d'être physiquement Winnie) que son pouvoir-faire (la liberté de jouer ce personnage). Celui qui jugera ce pouvoir-être, c'est Perrault, qui devient un actant-observateur du progrès de la métamorphose de l'actrice.

Pour le directeur de l'Émérillon, en effet, l'adaptation de Flora Fontanges à l'apparence physique de Winnie constitue une opération importante. Quant au reste, il fait confiance au talent de l'actrice. Aussi Perrault suit-il, étape par étape, les progrès physiques réalisés par Flora Fontanges.

La première étape, en l'absence de Perrault, coïncide avec le début du roman quand, dans l'avion qui la transporte au Québec, Flora tente un premier contact avec le personnage de Winnie.

Elle se recroqueville sur la banquette. Replie ses jambes sous elle. Pense au rôle de Winnie. Évite de penser à toute autre créature que Winnie. Est grosse de la petite figure de Winnie. Appelle Winnie de toutes ses forces.[...] Essaie de lui ressembler¹⁰⁴.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 11.

Au contact de son directeur, la difficulté pour Flora Fontanges de parvenir à s'identifier à Winnie s'accroît car, avant même d'avoir rencontré Flora Fontanges, Perrault s'était façonné sa propre image du personnage. Lors des exercices théâtraux, il prend bien soin d'isoler l'actrice, de l'examiner sous tous ses angles et d'enregistrer point par point sa transformation.

La saisir au moment de sa métamorphose, ce rôle qui doit l'envahir peu à peu. Sans texte et sans voix, sans geste ni maquillage, dans la nudité la plus parfaite, que Winnie sorte au grand jour et bien visible sur le visage de Flora et dans son corps qui se tasse et se racornit à vue d'œil¹⁰⁵.

Le résultat espéré par Perrault advient. Lors d'une autre pratique théâtrale, sur la scène vide, il se réjouit du progrès survenu. «Une vieille femme n'en finit plus de tenir ses vieux bras levés au-dessus de sa tête. Le directeur debout, immobile, à ses pieds, au premier rang de la salle, se délecte intensément du spectacle¹⁰⁶».

La progression de la transformation physique est perceptible et satisfait le directeur de l'Émérillon.

- Faites voir vos bras, à présent. [...]

Ce sont bien les bras de Winnie tels que rêvés par le directeur de l'Émérillon. Il avale sa salive. Soupire¹⁰⁷.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 45.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 46.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 46.

À ce stade de l'analyse, la compétence, transposée dans les structures discursives, se voit affectée de l'aspect /progressivité/, du fait de son insertion dans la temporalité. La /progressivité/ «indique sur l'axe syntagmatique qu'un intervalle temporel situé entre le terme /inchoativité/ et le terme terminatif est entièrement rempli par un procès¹⁰⁸». Néanmoins, le progrès survenu ne satisfait pas totalement le directeur car,

Il insiste pour que Flora Fontanges fasse un régime, bien qu'elle soit déjà très mince et longue. Il se frotte les mains. Il attendra le temps qu'il faut pour que la déchéance de Flora Fontanges s'accomplisse¹⁰⁹.

Docile, l'actrice suit à la lettre les directives de Perrault. Convoquée une fois de plus par le directeur pour un bout d'essai, «[e]lle fait appel à l'expérience de toute sa vie, chargée d'âge et d'illusions perdues [...]. Flora Fontanges est déjà consommée dans l'éternité, toute livrée au rôle qui l'habite et la possède¹¹⁰».

Perrault se réjouit du progrès de Flora Fontanges: l'actrice atteint l'apparence vieillissante de Winnie.

À mesure que Flora Fontanges se concentre, les veines gonflent et se dessinent, de plus en plus nettes et bleues sur ses mains pâles.

Bientôt, il n'y a plus qu'une petite vieille ratatinée et muette, tout exprimée dans sa sécheresse, pareille à un tas d'os cassants.

- Étonnante! Vous êtes étonnante!

¹⁰⁸ A.J. Greimas et J. Courtés, *op. cit.*, s.v. durativité, p. 111.

¹⁰⁹ Anne Hébert, *op. cit.*, p. 69.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 45.

Il [Perrault] a enlevé ses lunettes. Ses yeux bleus sont embués de larmes¹¹¹.

L'étape de la virtualisation a cédé à celle de l'actualisation. Flora Fontanges est prête pour l'accomplissement de la performance.

Conclusion partielle

L'examen parallèle des deux schémas narratifs antagonistes a pu laisser croire que chacun se déroulait sans entrave. Il n'en reste rien. Nous l'avons déjà signalé lors de la description des structures profondes du roman. Les deux programmes en cours demeurent toujours en opposition. Le principal sujet-opérateur Flora Fontanges se montre qualifiée, non sans difficulté, dans l'un et l'autre schéma narratif. À ce stade de l'analyse, elle est toujours hantée par ses deux objets passionnels: son amour du théâtre et celui de sa fille. Elle croit pouvoir rétablir l'ordre dans ses émotions en conciliant l'un et l'autre. Il reste à réaliser les épreuves performantes. Le conflit modal s'y répercutera-t-il? Entre les deux objets de valeur, que Maud juge incompatibles, lequel prévaudra?

¹¹¹ *Ibid.*, p. 46.

CINQUIÈME CHAPITRE

LA SÉMIOTIQUE DE LA PERFORMANCE

Introduction

L'architectonique du *Premier jardin*, il convient de le répéter, s'étale sur deux schémas narratifs distincts et antagonistes. Au stade de la performance, l'opposition est signalée lors de la réalisation des mandats dévolus à Flora Fontanges. Dans le schéma narratif relié à l'identité, on s'attend à ce que Flora Fontanges accomplisse son mandat de maternité à caractère social, du fait qu'il implique une relation mère-fille convoitée par la mère. En revanche, dans celui de l'altérité, le mandat à réaliser relève de l'artifice; il constitue, pour le sujet-opérateur, l'appropriation d'un rôle théâtral. Deux finalités en perspective, mais en relation de contrariété. De là le conflit qui divise Flora Fontanges: comment être elle-même et en même temps autre qu'elle même? Comment fusionner ses désirs sans que l'un ne vienne la priver de l'autre? Pour mieux éclairer cette situation tragique, il importe d'expliquer davantage la sémiotique de la performance.

La performance¹¹² est le noyau autour duquel s'organise les programmes narratifs. À ce point, les opérations (faire) transforment les états (être). C'est un faire-être. La performance, comme transformation d'un état dans un autre état,

¹¹² A.J. Greimas et J. Courtés, *op. cit.*, s.v. performance 2, p. 271.

doit être considérée du point de vue du sujet-opérateur qui change les états. Il s'agit de décrire le rapport que le sujet-opérateur entretient avec sa propre action.

Maintenant pourvue de tous ses moyens, Flora Fontanges peut passer à l'action principale, c'est-à-dire à la liquidation des manques¹¹³ responsables de la mise en oeuvre des programmes entiers. Elle accomplit le renversement de la situation de privation des objets de valeur par l'instauration d'une situation de possession de ses objets. Elle passe d'un état de disjonction à un état de conjonction relativement aux objets de valeur, abolissant ainsi les manques initiaux. La formule suivante décrit cette transformation :

$$F [(S1) \longrightarrow (S2 \cup Ov) \longrightarrow (S2 \cap Ov)]$$

Lecture: Le sujet-opérateur S1 fait que le sujet d'état S2, qui était en disjonction avec l'objet de valeur, entre en conjonction avec cet objet.

La transformation des états relatifs au schéma narratif de l'identité et à celui de l'altérité

La syntaxe narrative du *Premier jardin*, en raison de la présence de deux schémas narratifs contraires, peut difficilement présenter simultanément leur transformation respective. Force est donc de les exposer alternativement.

¹¹³ *Ibid.*, s.v. manque, p. 222.

Dans le schéma narratif relatif à l'identité, la disjonction du sujet Flora Fontanges avec l'objet de valeur Maud, dans la situation initiale¹¹⁴, est suivie de sa conjonction avec lui lors de la performance et, finalement, de leur disjonction dans la situation finale.

Par contre, dans le schéma narratif relié à l'altérité, la situation initiale montre la disjonction du sujet Flora avec son objet de valeur, sa métamorphose complète en Winnie, puis une situation finale qui la représente en pleine possession de son objet.

Entre ces situations extrêmes s'intercalent d'autres énoncés d'états, soit une conjonction suivie d'une disjonction ou son contraire, qui dévoilent le progrès du sujet-opérateur (Flora Fontanges) vers ses buts ultimes. Il existe quatre possibilités de formation d'énoncés conjonctifs ou disjonctifs suivant que le sujet-opérateur effectue une conjonction pour son propre compte (appropriation) ou pour celui d'autrui (attribution) ou qu'il réalise la disjonction en sacrifiant son propre intérêt (renonciation) ou en sacrifiant celui d'autrui (dépossession).

Le tableau suivant offre une vue d'ensemble des opérations pouvant convenir au *Premier jardin*. (Nous les reprendrons dans la mesure où elles s'appliquent aux programmes 1 et 2).

¹¹⁴ Concernant les situations initiale et finale, elles sont explicitées au deuxième chapitre de ce mémoire.

ÉTAT		TRANSFORMATION D'ÉTAT			
Jonction (être)		Opération (faire-être)			
Conjonction	Disjonction	Opération de conjonction		Opération de disjonction	
$S \cap O$	$S \cup O$	$F(S_1) \rightarrow (S_2 \cap Ov_1)$	$F(S_1) \rightarrow (S_2 \cap Ov_1)$	$F(S_1) \rightarrow (S_2 \cup Ov_1)$	$F(S_1) \rightarrow (S_2 \cup Ov_1)$
Possession	Manque	Attribution	Appropriation	Dépossession	Renonciation

Dans le schéma narratif de l'identité, c'est Raphaël qui fait entrer Flora Fontanges en possession de son objet de valeur, Maud. Ce mode d'acquisition définit l'/ATTRIBUTION/. Lorsque Maud quittera ensuite sa mère pour rejoindre Raphaël, elle se privera du plaisir d'être avec sa mère. Il s'agirait, dans le cas de Maud, d'une /RENONCIATION/.

Le tableau ci-dessous récapitule de façon schématique les transformations d'états relatives au programme de l'identité où dans le cas de l'/ATTRIBUTION/, S_1 = Raphaël, S_2 = Flora et Ov_1 = Maud; et celui de la /RENONCIATION/ (une transformation réfléchie)¹¹⁵ S_1 et S_2 = Maud et Ov_1 = Flora.

¹¹⁵ Le mode réfléchi se définit comme suit: le sujet du faire est discursivement identique au sujet d'état ($S_2 = S_1$).

ÉTAT		TRANSFORMATION D'ÉTAT			
Jonction (être)		Opération (faire-être)			
Conjonction	Disjonction	Opération de conjonction		Opération de disjonction	
$S \cap O$	$S \cup O$	$F(S1) \rightarrow (S2 \cap Ov1)$			$F(S1) \rightarrow (S2 \cup Ov1)$
Possession	Manque	Attribution	Appropriation	Dépossession	Renonciation

En revanche, dans le schéma narratif de l'altérité, Perrault¹¹⁶ a assigné à Flora Fontanges, le rôle de Winnie. Ce mode d'acquisition relève de l'/ATTRIBUTION/. Par contre, en acceptant d'assumer ce rôle, elle se voit dans l'obligation de se disjoindre de son identité afin de se transformer en Winnie. Elle accomplit son faire suivant le mode réfléchi. Elle renonce à elle-même et cherche à s'approprier son objet de valeur. Ces deux transformations complémentaires se manifestent simultanément. La première se définit comme étant la /RENONCIATION/ et inscrit un état de privation; la seconde, l'/APPROPRIATION/, se réalise avec l'assistance de Perrault et traduit le processus d'identification de Flora Fontanges en Winnie.

Dans la grille suivante, les transformations d'états relatives au programme de l'altérité se présentent comme suit: (Dans le cas de l'/ATTRIBUTION/, S_1 = Perrault, S_2 = Flora, Ov_1 = Winnie; celui de l'/APPROPRIATION/, S_1 = S_2 = Flora, Ov_1 = Winnie; et celui de la /RENONCIATION/, S_1 = S_2 = Flora, Ov_2 = Flora).

¹¹⁶ C'est lors de la passation du contrat que Perrault lui a attribué ce rôle.

ÉTAT		TRANSFORMATION D'ÉTAT			
Jonction (être)		Opération (faire-être)			
Conjonction	Disjonction	Opération de conjonction		Opération de disjonction	
$S \cap O$	$S \cup O$	$F(S1) \rightarrow (S2 \cap Ov1)$	$F(S1) \rightarrow (S2 \cap Ov1)$		$F(S1) \rightarrow (S2 \cup Ov2)$
Possession	Manque	Attribution	Appropriation	Dépossession	Renonciation

La réalisation

Premier schéma narratif: identité

«Maud est revenue. Elle s'est abattue aux pieds de sa mère, dans la petite chambre d'hôtel. Elle pleure. Elle demande pardon. Sa jupe de coton à fleurs s'étale par terre. Elle enserre de ses deux bras les jambes de Flora Fontanges [...] ¹¹⁷». C'est grâce au savoir prodigué par Raphaël et à son action que Flora Fontanges entre en possession de l'objet de sa quête.

Par ces retrouvailles, on assiste à une transformation d'état chez Flora Fontanges et, par le fait même, à la liquidation du manque déploré. La formule suivante décrit la transformation subie:

$$F [(S1) \longrightarrow (Ov \cup S2 \cap Ov)]$$

¹¹⁷ Anne Hébert, *op. cit.*, p. 173.

Lecture: Raphaël (S1) fait que Flora (S2) qui n'était pas en possession de son objet de valeur (Ov) le possède maintenant.

Désormais, en présence de sa fille, Flora Fontanges a d'ores et déjà la possibilité d'exercer son rôle de mère. Le renouement tant espéré par la mère semble d'abord difficile à cause du vide créé par l'absence. Toutes deux ont l'air étrangères l'une à l'autre. «Elles prennent le thé ensemble; deux dames en visite s'observent à la dérobée, pèsent leurs mots, entre deux gorgées de thé¹¹⁸».

Cette distance s'estompera peu à peu leur laissant la liberté de profiter du temps pour se rapprocher et former des projets. Les projets sont davantage soumis par Maud qui désire repartir et éloigner sa mère de ses préoccupations théâtrales «[...] Recommencer à vivre avec toi. Une bonne petite vie, les deux ensemble, dans ton pigeonnier de Touraine si tu veux¹¹⁹».

Flora Fontanges ne peut y consentir pour l'instant. Cela déçoit Maud. Ne doit-elle pas respecter son contrat avec le directeur de l'Émérillon? Tirillée une fois de plus entre sa fille et Winnie qui s'est installée en elle, elle doit se montrer prudente. Elle n'ignore plus que c'est son théâtre qui a motivé les fugues de Maud.

Ainsi, la fille est réapparue au moment où sa mère était plongée dans son rôle de Winnie. Ce qui rend plus ardue la tâche de Flora de se montrer une bonne mère. Concentrée davantage sur Winnie, Flora Fontanges revoit sa fille à

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 174.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 174.

la hâte entre les répétitions. «Malgré sa fatigue, Flora Fontanges voudrait renouer encore une fois, les gestes quotidiens qui, depuis quelque temps, l'attachent à sa fille, soir après soir, dans la petite chambre d'hôtel, rue Sainte-Anne¹²⁰».

Depuis sa rencontre avec Maud, Flora sent la menace planer au-dessus de sa tête. Le soir, la peur l'envahit. Peur que Maud, se croyant délaissée par sa mère et s'avouant impuissante à la détacher de son théâtre, disparaisse une fois de plus.

Chaque soir, lorsqu'elle rentre à l'hôtel, après la répétition, Maud est là qui l'attend. Avant même que la porte soit tout à fait ouverte, Flora Fontanges crie :

- Maud, tu es là?¹²¹»

Cette inquiétude et cette peur sont fondées. De fait, sa fille s'échappe à nouveau, pour retrouver son Raphaël qu'elle avait jalousement renié parce qu'il se tenait avec Céleste (un membre de la commune et une amie de Raphaël) lors de leur rencontre à l'île aux Coudres.

[...] Elle [Maud] a fait ce pari étrange d'emmener avec elle une vieille femme fatiguée, en guise de témoin. Elle la tire par la main. À chaque boîte découverte, Maud recule, fait «non» de la tête et repart de plus belle, Flora Fontanges sur ses talons¹²²».

¹²⁰ *Ibid.*, p. 180.

¹²¹ *Ibid.*, p. 179.

¹²² *Ibid.*, p. 181.

Les retrouvailles de Maud et de Raphaël créent chez Flora Fontanges un déséquilibre émotif; elle voit tristement Maud s'éloigner, compromettant le terme final de la quête: l'établissement d'une relation filiale durable. «Lorsque Maud est rentrée à l'hôtel, le lendemain matin, Flora Fontanges était encore couchée, rêvant à demi, s'abîmant de ses larmes retenues, comme sur le sable sec, s'y brûlant les yeux¹²³».

Flora Fontanges perçoit comme un échec personnel la réconciliation de sa fille avec Raphaël. Maud lui préfère ce garçon qui lui est plus voué que sa propre mère. Elle n'accepte pas d'être l'objet d'un choix partagé. Flora, pour sa part, se sent incapable de renoncer à la passion du théâtre qui l'habite.

Malgré cet incident, Flora Fontanges a provisoirement atteint son but en retrouvant sa fille. Succès mitigé; cette performance est de courte durée. Flora ne parvient pas à prouver à sa fille qu'elle est mère avant d'être actrice. Quelle conclusion tirer de ce fait, sinon qu'elle a plus de propension pour la métamorphose que pour la manifestation durable de son identité personnelle. Déjà s'annonce la sanction de ce schéma narratif sur son rôle de mère.

La phase de la réalisation

Deuxième schéma narratif: altérité

Dans son engagement contractuel avec le directeur de l'Émérillon, Flora Fontanges s'était vue mandatée pour jouer le rôle théâtral de Winnie. Lors du

¹²³ *Ibid.*, p. 185.

parcours sémiotique de la manipulation, malgré son désir de se métamorphoser en Winnie, elle n'y était pas parvenue du premier coup. Toutefois, à force d'un travail progressif sur elle-même, soutenue par son talent d'actrice, elle se voit maintenant en possession de son objet de valeur: sa ressemblance parfaite avec Winnie. En reprenant la pièce de *Oh! les beaux jours!*, elle est convaincue du succès de sa métamorphose: elle sent la vieillesse de Winnie monter en elle. «Elle est Winnie profondément à l'intérieur d'elle-même. Elle a peur. Elle se recueille, avant de monter sur son tas de sable et de s'y ensevelir, grain à grain¹²⁴».

Cette incarnation constitue une transformation en un nouvel état: celui de l'obtention de l'objet de valeur désiré. L'énoncé narratif de la performance est formulé comme suit:

$$F [(S1) \longrightarrow (Ov \cup S2 \cap Ov)]$$

Lecture: Flora (S1) fait que Flora (S2) qui n'était pas en possession de son objet de valeur (Ov = Winnie) l'est maintenant.

Cet énoncé de performance, une fois transposé dans les structures discursives, se voit pourvu de la temporalité et de l'aspect /PERFECTIVITÉ/. «La /perfectivité/ est le sème aspectuel correspondant à l'aspect terminatif du procès¹²⁵». «Je suis Winnie¹²⁶». Cette identification¹²⁷ la passionne et la fait

¹²⁴ *Ibid.*, p. 154.

¹²⁵ A.J. Greimas et J. Courtés, *op. cit.*, s.v. perfectivité, p. 270.

¹²⁶ Anne Hébert, *op. cit.*, p. 9.

entrer en transe. «Elle est possédée. Elle frémit de la passion de Winnie et n'arrive pas à dormir la nuit tant elle est tarabustée par de toutes vagues amères qui la déshabillent et l'usent à mesure¹²⁸».

Elle est heureuse quand elle est autre qu'elle-même. Elle se corripait dans son altérité, une menace pour sa propre identité. Le concept de l'identification pose le problème de la relation que le sujet entretient avec son objet. Le dictionnaire de sémiotique l'évoque en ces termes:

On entend également par identification une des phases du faire interprétatif de l'énonciataire lorsqu'il identifie l'univers du discours (ou une partie de cet univers) avec son propre univers: on dira, par exemple, qu'une jeune lectrice s'identifie avec le personnage de Jeanne-D'Arc. Entendue en ce sens, l'identification est encore insuffisamment explorée¹²⁹.

À ce stade de l'analyse, le caractère antithétique des deux schémas narratifs ne ressort que mieux. À raison même de son énergétisme, attribuable à ses rôles actantiels multiples, Flora Fontanges est au coeur de situations conflictuelles, irréconciliables dans un même acteur syntaxique.

La coexistence des deux passions, l'amour maternel et l'amour théâtral, semble incompatible. Comment Flora Fontanges pourra-t-elle rétablir l'ordre dans ses sentiments?

¹²⁷ Lors d'une entrevue accordée à CKAC, un poste radiophonique de la Mauricie, Marjolaine Hébert a affirmé: «Je ne puis me cacher derrière mon personnage, je suis mon personnage». Témoignage d'une parfaite identification.

¹²⁸ Anne Hébert, *op. cit.*, p. 185.

¹²⁹ A.J. Greimas et J. Courtés, *op. cit.*, s.v. identification, p. 179.

L'intensité du désir chez Flora Fontanges est marquée différemment d'un schéma narratif à l'autre. Dans le schéma de l'identité, l'interrogation domine: une interrogation inquiète, apeurée, angoissée, exprime l'amour que Flora Fontanges porte à sa fille.

Dans le schéma narratif de l'altérité, l'intensité du désir est manifestée par la multiplicité et la perfection des rôles joués par Flora Fontanges. Son amour pour le théâtre la pousse constamment à revêtir des personnalités d'emprunt. Si, par exemple, elle se met dans la peau de Marie Rollet, aussitôt qu'elle en sera dévêtue, elle sera à la recherche d'une âme à habiter pour se métamorphoser de nouveau.

Le tableau suivant expose les nombreux rôles joués par Flora Fontanges. Nous avons choisi de les insérer dans deux classes distinctes. Un premier groupe, que nous qualifions d'historique, puisque l'actrice a puisé les rôles à même l'histoire des femmes au Québec et les a revêtus tour à tour au fil du récit. Le second est constitué de rôles empruntés aux grandes fresques du théâtre classique, qui n'ont pas de racines dans le monde contemporain.

Distribution des rôles joués par Flora Fontanges			
Rôles historiques		Rôles théâtraux	
Barbe Abbadie	p. 50	Jeanne au bûcher	p. 31
Marie Rollet	p. 78	Ophélie	p. 104
Angéline	p. 84	Phèdre	p. 109
Guillemette T.	p. 86	Fantine	p. 111
Renée Chauvieux	p. 103	Hamlet	p. 156
Aurore	p. 118	Winnie	p. 154

On observe que dans *Le premier jardin*, l'amour théâtral est mieux mis en évidence que l'amour maternel. L'amour du théâtre l'emporterait-il sur l'amour maternel? L'examen de la véridiction qui fait partie intégrante de la sémiotique de la sanction pourrait lever le voile sur ce dilemme qu'affronte l'actrice.

SIXIÈME CHAPITRE

LA SÉMIOTIQUE DE LA SANCTION

L'ÉVALUATION DES PROGRAMMES NARRATIFS

La sémiotique de la sanction, corrélative à la sémiotique de la manipulation, représente la fin du déroulement du schéma narratif. Ce dernier parcours narratif a pour but «d'interpréter les états transformés et de statuer sur leur véridiction¹³⁰». La sanction est aussi nommée phase de reconnaissance parce que, à ce stade de l'analyse, le Destinateur-initial qui a déclenché l'action, revient pour évaluer «les états transformés à la performance et la conformité de cette performance avec le contrat originel du sujet-opérateur¹³¹».

L'architectonique du *Premier jardin* dévoile encore une fois le caractère particulier de son organisation narrative: une double sanction. Deux sanctions effectuées par deux Destinateurs-Judicateurs différents sur un seul sujet-opérateur.

Dans un premier temps, Perrault, le Destinateur-Judicateur relié au schéma de l'altérité, jugera Flora Fontanges, le sujet-opérateur de ses états transformés, sur son degré d'appropriation de l'actant figurativisé par Winnie. Parallèlement,

¹³⁰ Groupe d'Entrevignes, *op. cit.*, p. 50.

¹³¹ *Ibid.*, p. 51.

Maud¹³², le Destinateur-Judicateur du schéma relié à l'identité, sanctionnera Flora Fontanges, sa mère, sur ses états transformés: les nouveaux liens créés entre elle et sa mère sont-ils acceptables? La sanction de ce dernier schéma narratif est complexe puisqu'elle met en jeu plusieurs rôles actantiels et plusieurs états à sanctionner en vue de dégager l'ultime vérité: Flora Fontanges est-elle plus mère qu'actrice ou l'inverse?

Sanctions cognitives et pragmatiques

À l'intérieur de chacun des deux schémas narratifs du *Premier jardin* se perçoivent des sanctions¹³³ cognitives et/ou pragmatiques. Une brève définition de ces notions s'impose avant de procéder à leur application dans leur schéma respectif. Ainsi, on peut dire que la sanction cognitive est un «jugement épistémique sur l'être du sujet, tandis que la sanction pragmatique est portée par le Destinateur-Judicateur sur la conformité des comportements¹³⁴» du sujet. C'est un jugement sur le faire.

¹³² Maud est à la fois objet de valeur et destinataire-judicateur.

¹³³ À noter que la sanction peut s'articuler selon deux points de vue: celui du destinataire-initial et celui du destinataire-sujet.

¹³⁴ A.J. Greimas et J. Courtés, *op. cit.*, s.v. sanction, p. 320.

La sanction cognitive du schéma narratif relié à l'altérité¹³⁵ :
la reconnaissance

La sanction cognitive, on vient de le voir, est un jugement épistémique porté sur l'être du sujet. Flora Fontanges, qui s'est signalée à Perrault par son habileté à se métamorphoser physiquement et intérieurement en Winnie, est prête à jouer en public son rôle théâtral. Avant la première théâtrale, le Destinateur-Judicateur, Perrault, reconnaît l'identification de Flora Fontanges avec Winnie. Il lui transmet néanmoins une dernière recommandation d'usage.

-Vous devez occuper toute la scène, être pleine comme un oeuf, chargée à craquer, comme si vos côtes allaient se rompre et s'ouvrir. La présence de votre partenaire dépend de vous, de l'attention que vous portez à son existence quasi invisible. Vous le suscitez en quelque sorte, sa petite vie dépend de votre petite vie à l'affût du moindre de ses mouvements¹³⁶.

Dans le roman qui nous occupe, la sanction cognitive est ambivalente, c'est-à-dire à la fois négative et positive. Bien que la critique de la pièce ne soit pas très reluisante, le public a su reconnaître en Flora Fontanges une grande actrice, car il a apprécié le personnage de Winnie.

Deux critiques ont déclaré que ce n'était pas une pièce pour un théâtre d'été, et que même si Mme Fontanges était admirable, elle n'arrivait pas à faire croire à l'inanité de toutes choses, alors que le grand soleil de juillet brillait de tous ses feux sur le monde¹³⁷.

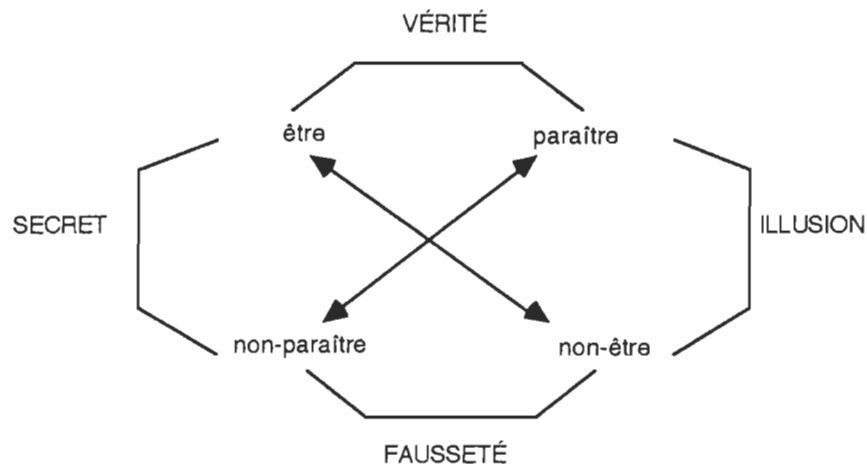
¹³⁵ Il est important de mentionner que le choix d'inverser l'ordre de présentation des schémas narratifs est volontaire et s'avère nécessaire pour des raisons qui apparaîtront évidentes plus tard.

¹³⁶ Anne Hébert, *op. cit.*, p. 172.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 187.

Si «Madame Fontanges était admirable», c'est qu'elle a su revêtir à merveille la personnalité d'emprunt de Winnie. Afin d'expliquer ce jeu de l'actrice, il convient de recourir au modèle véridictoire.

Appliquée au *Premier jardin*, l'articulation du carré de véridiction se présente comme suit¹³⁸:



L'illusion: Winnie + ne pas l'être

Ce qu'on appelle conventionnellement l'identification d'un personnage de théâtre par un acteur repose sur une apparence, que Barthes appelait «l'illusion référentielle». La ressemblance de Flora Fontanges est si exacte que le public confond l'un et l'autre. Il se laisse prendre au jeu de l'appropriation totale d'un personnage par un autre. Le stratagème ludique est si bien réalisé que l'actrice tient les gens dans un temps illusoire.

¹³⁸ A.J. Greimas et J. Courtés, *op. cit.*, s.v. véridictaires (- - - modalités), p. 419.

Le charme de la voix de Flora Fontanges, pourtant brisée, sa conviction profonde agissent sur eux, dans leur dernier retranchement, là où ils peuvent se voir, dans un miroir, le temps d'un éclair, méconnaissables, soudain découverts, dérisoires et condamnés¹³⁹.

Cependant, la sanction cognitive ne dévoile qu'un aspect du sujet performant; la contrepartie étant la sanction pragmatique qui juge Flora Fontanges sur ses états transformés (le faire).

Sanction pragmatique du schéma narratif relié à l'altérité: la rétribution

La sanction pragmatique, présente dans le schéma narratif de l'altérité, s'explicite dans une rétribution positive. Comme on peut le constater, Flora Fontanges s'est conformée à l'envi aux conseils de son destinataire-manipulateur, Perrault, puisque la présentation de la pièce *Oh! les beaux jours!* a satisfait les spectateurs présents à la grande première.

Les applaudissements du public démontrent que la performance atteinte sur scène par Flora Fontanges a été parfaite et totale. L'actrice a comblé les attentes de son directeur. «On l'a applaudie, à tout rompre, à cause de la performance, disent-ils, puis ils lui en ont voulu de son cadeau empoisonné¹⁴⁰».

¹³⁹ Anne Hébert, *op. cit.*, p. 187.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 187.

L'appréciation des spectateurs confirme donc la perfection de l'incarnation de Flora Fontanges en Winnie. Mais, en s'appropriant un autre personnage, l'actrice renonce à sa propre identité, car jouer c'est «faire comme si on était¹⁴¹» quelqu'un d'autre. L'exigence d'illusion scénique l'oblige à transformer sa personnalité.

L'art théâtral signifie action, il s'agit donc d'un art où des acteurs imitent des actions en les exécutant. [...] Cette volonté de métamorphose n'habite pas seulement l'esprit du dramaturge, mais celui du comédien: «se voir soi-même métamorphosé devant soi et agir alors comme si l'on vivait réellement dans un autre corps, avec un autre caractère¹⁴².

Mais cela contrecarre l'enjeu du schéma narratif de l'identité. L'opposition des deux schémas se répercute dans l'évaluation du sujet performant. Comment être à la fois soi-même et un autre alors qu'on est subjugué par la frénésie et la liberté du jeu théâtral? «Elle est possédée. Elle frémit de la passion de Winnie et n'arrive pas à dormir, la nuit, tant elle est tarabustée par de toutes petites vagues amères qui la déshabillent et l'usent à mesure¹⁴³».

Dans son univers théâtral, Flora Fontanges triomphe. Mais qu'advient-il de son univers familial, là où la réalité ne supporte pas le masque? Au niveau familial, Flora Fontanges ne peut revêtir que sa propre personnalité et n'envisager que son vrai rôle de mère. Elle n'a pas voulu s'y dérober. En est-elle capable? A-t-elle pu être elle-même le temps des retrouvailles avec sa fille en

¹⁴¹ *Larousse de la langue française*, lexis, Paris, 1979, s.v. jouer, p. 998.

¹⁴² *Encyclopaedia Universalis*, Tome 22, Paris, 1989, s.v. théâtre, p. 436.

¹⁴³ Anne Hébert, *op. cit.*, p. 188.

vue de recréer une relation filiale? L'examen de la sanction reliée au schéma narratif de l'identité devrait éclairer cette énigme.

Sanctions cognitives reliées au schéma narratif de l'identité

Dans le schéma narratif relié à l'identité, la sanction cognitive positive se présente en premier lieu. Le sujet performant, Flora Fontanges, une fois liquidé le manque de son premier objet de valeur, la rencontre avec Maud, peut maintenant jouer son rôle de mère. Le soir dans la petite chambre d'hôtel qu'elle partage avec sa fille, Flora Fontanges se montre pleine de tendresse à son égard.

Et voilà qu'elle lui prépare le lit à côté du sien, dans la chambre d'hôtel, rue Sainte-Anne. Livre sa fille au sommeil [...]. Se contente de rêver au chevet de sa fille endormie, la veille dans le noir attentive au bruit régulier de sa respiration. Maud, un instant retrouvée, elle se répète, comme une prière, la dernière phrase du *Grand Meaulnes*: *Et déjà, je l'imaginais, la nuit, enveloppant sa fille dans un manteau et partant avec elle pour de nouvelles aventures*¹⁴⁴.

Malgré toutes les attentions de sa mère, Maud reste préoccupée par Raphaël qui hante ses pensées. Elle tente de se convaincre que c'est terminé entre elle et lui, mais ne parvient pas à le chasser de son esprit.

Tout en parlant de la Touraine avec sa mère, Maud,

Sans transition, affirme que personne au monde ne marche comme Raphaël et que personne au monde n'a des dents aussi blanches

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 175.

que Raphaël. Elle dit cela, et elle regarde par la fenêtre. Elle a l'air de vouloir provoquer quelqu'un d'invisible qui serait caché dans la ville¹⁴⁵.

Pour Flora Fontanges, cette irruption de l'image de Raphaël dans la conversation de Maud est un mauvais présage. Les moments de douceur passés avec sa fille se sont vite envolés laissant ainsi la mère avec sa solitude. Maud quittera Flora Fontanges pour rejoindre Raphaël. C'est la sanction négative de ce programme.

Déjà, à la fin de la présentation de *Oh! les beaux jours!*, Flora Fontanges, malgré la présence de sa fille et de Raphaël, se sentait terriblement seule.

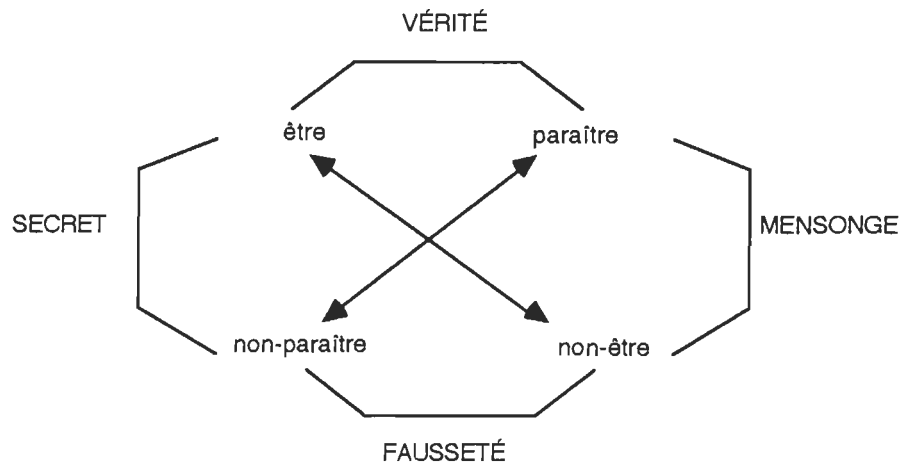
Elle est seule à nouveau. Tout est fini entre eux de cette douce familiarité qui les a tenus ensemble durant de longs jours. Elle est seule à nouveau [...]. Mais c'est vers sa fille qu'elle se retourne, cette petite fille tout occupée à écouter battre son propre coeur, volé par Raphaël¹⁴⁶.

Que s'est-il passé pour se retrouver à nouveau seule? Elle n'aurait pas réussi à combler les attentes de sa fille par une écoute attentive? Peut-être l'a-t-elle délaissée au profit de son art? L'explication de la sanction négative de ce parcours narratif paraît-elle impossible? Y a-t-il l'incapacité chez Flora Fontanges de se comporter en vraie mère ou une incapacité pour Maud de témoigner un vrai sentiment filial? En projetant sur le carré de véridiction ces hypothèses, on espère obtenir quelques éclaircissements.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 180.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 188.

On peut reproduire le carré de vérité relié au schéma narratif de l'identité comme suit:



Mensonge: paraître une bonne fille + ne pas l'être

Lors de son retour tardif chez sa mère, Maud se présente comme une bonne fille. «Elle pleure. Elle demande pardon¹⁴⁷». Elle affirme à sa mère: «c'est seulement pour toi que je suis revenue, seulement pour toi...¹⁴⁸» Les trois points de suspension laissent sous-entendre autre chose: un aspect mensonger. En fait, Maud est revenue avec l'intention de repartir avec sa mère à condition qu'elle laisse tomber son rôle de Winnie. «Je ne veux pas que tu joues une vieille femme délabrée. Je veux partir avec toi loin d'ici. Recommencer à vivre avec toi¹⁴⁹».

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 173.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 173.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 174.

Mais Flora Fontanges qui connaît le caractère fugueux et impulsif de sa fille s'oppose à cette demande expresse. Elle ne peut rompre le contrat signé avec Perrault. À vrai dire, c'est une petite dispute avec Raphaël qui avait poussé Maud du côté de sa mère. Elle n'est pas revenue avec la seule idée de recréer une relation filiale avec sa mère; elle veut surtout reconquérir le coeur de Raphaël. «Elle dit que Raphaël et elle sont tout à fait réconciliés et prêts à vivre ensemble¹⁵⁰».

Ainsi, en dépit des apparences, Maud n'est pas la bonne fille qu'elle voudrait faire croire. Au plan de la description sémiotique, si on remonte la filière du schéma narratif, on constate qu'il y avait eu dès le début une rupture de contrat. Car, après avoir fait venir sa mère au Québec, la fille ne s'était pas trouvée à l'aéroport pour l'accueillir. «Flora Fontanges est sans mémoire. Elle doit faire un effort pour se rappeler que sa fille n'était ni à la gare ni à l'hôtel, hier soir¹⁵¹».

Même après l'arrivée de sa mère, Maud n'avait donné aucun signe de vie, laissant sa mère dans l'inquiétude. «Flora Fontanges est oppressée. Elle se demande où peut bien dormir sa fille, cette nuit¹⁵²». À la lumière de ces signes, il devient évident que Maud n'est pas une fille digne de ce nom. Par son caractère, elle ne fait qu'élargir le fosset qui la sépare de sa mère.

Des ombres, derrière une vitre, pense Flora Fontanges, et la plus obscure de ses ombres, c'est certainement Maud, sa fille qui lui

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 185.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 15.

¹⁵² *Ibid.*, p. 34.

échappe à nouveau, toute entière en son mystère, perdue dans une société secrète avec ses moeurs et ses rites singuliers¹⁵³.

Maud ne souffre-t-elle pas du même mal de vivre que sa mère: la recherche de soi? Échappe-t-elle à son rôle de fille alors que Flora Fontanges tente d'exercer de son mieux son rôle de mère?

La vérité: être + paraître une bonne mère

Plusieurs marques caractérisent le rôle maternel de Flora Fontanges. Ses sentiments d'inquiétude, de tristesse, de peur et d'angoisse qui l'habitent tout le long de sa quête sont l'apanage d'un vrai coeur de mère.

Une vision de Maud vient terrasser Flora Fontanges dans sa chambre d'hôtel: «C'est une image de Maud qui lui vient soudain, au milieu de l'air confiné¹⁵⁴». L'intérêt qu'elle porte à sa fille s'affiche lors des interrogations faites à Raphaël: «-Maud était presque une petite fille quand elle m'a quittée. Comment est-elle maintenant?¹⁵⁵»

Les souvenirs de sa fille font partie intégrante de la vie de la mère. Dans le passé, pour assurer entièrement son rôle maternel, Flora Fontanges a consenti à

¹⁵³ *Ibid.*, p. 177.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 24.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 19.

perdre des rôles de comédienne pour «congé de maternité¹⁵⁶». Elle s'est dévouée corps et âme pour son petit enfant.

[...] La mère baigne, talque, linge, berce, caresse sa fille, à la longueur de journée. Lui parle comme à un Dieu qu'on adore. La garde la plus longtemps tout contre sa poitrine nue, sous une blouse ample, choisie à cet effet. Échange infini de chaleur et de senteur¹⁵⁷.

Cet intérêt assidu est interprétable, dans le modèle véridictoire, comme l'expression d'une vraie qualité: Flora Fontanges se montre telle qu'elle est, une mère:

Malgré sa fatigue, Flora Fontanges voudrait renouer encore une fois, les gestes quotidiens qui, depuis quelque temps, l'attachent à sa fille, soir après soir, dans la petite chambre d'hôtel, rue Sainte-Anne. Pourquoi ne pas se fier à la force de l'habitude, patiemment tissée autour de Maud, pareille à une fine toile d'araignée, pour la retenir, encore un peu de temps¹⁵⁸.

Pourtant, la mère sent la fragilité de sa relation avec sa fille d'un caractère fugueux et imprévisible.

Le secret: être + non-paraître Pierrette Paul

Dans *Le premier jardin*, les nombreuses références faites à l'enfance de Flora Fontanges ne semblent pas, à première vue, faire partie de

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 11.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 110.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 180.

l'architectonique du roman. Malgré leur appartenance au niveau discursif, par une temporalité, ces notations prennent de l'importance: ils élucident le côté caché de l'identité du sujet performant.

Dès les premières lignes du *Premier jardin*, l'identité véritable de Flora Fontanges est dévoilée. «L'état civil affirme qu'elle se nomme Pierrette Paul et qu'elle est née dans une ville du Nouveau Monde, le jour de la fête de Saint-Pierre et de Saint-Paul [...]»¹⁵⁹.

Pourquoi ne porte-t-elle pas le nom qu'on lui a donné à sa naissance? C'est que Pierrette Paul n'est rien; c'est l'enfant de la rue qu'on a abandonné aux soins d'un orphelinat. En changeant de nom, Flora Fontanges pensait camoufler cette enfance malheureuse refoulée au fond de son coeur. Il n'en est rien, puisque, en compagnie de Raphaël qui récite une «kyrielle de prénoms», celui de Pierrette Paul vient promptement à la bouche de l'actrice.

Pierrette Paul, c'est un joli nom, n'est-ce-pas? C'est mon premier rôle, et je n'en suis jamais revenue.

[...] Ce n'est rien qu'une petite fille de l'hospice Saint-Louis qui n'est pas encore adoptée et qui montre le bout de son nez en passant. C'est une pauvre petite créature, trotte-menu comme tout, une moucheronne qui apparaît de temps en temps dans ma tête et me dérange énormément¹⁶⁰.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 9.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 117.

Quand Raphaël partira à la recherche de Maud, Flora, restée seule, affrontera son passé une fois pour toute afin de se délivrer des souvenirs obsédants de son enfance. Elle revoit le feu de l'hospice Saint-Louis tout comme si elle effectuait la propre descente aux enfers de Pierrette Paul. Là, «le présent ne concerne plus Flora Fontanges¹⁶¹». Elle entend dans sa tête le feu qui gronde «d'étage en étage, comme un vent furieux. On sonne des cloches dans le corridor. On crie: «Au feu! Au feu!» De dortoir en dortoir¹⁶²». Elle revit toute la scène qui a pour effet de servir d'exorcisme.

Cette purification de soi, Flora Fontanges l'a accomplie seule. À la fin du *Premier jardin*, elle repartira et personne ne saura qu'elle est en fait Pierrette Paul. Elle n'a rien laissé paraître de cette rencontre avec le fantôme de son enfance. Sa véritable identité demeurera à jamais son secret: être Pierrette Paul et n'en rien laisser paraître.

La fausseté: non-paraître Flora Fontanges + ne pas l'être

Dans *Le premier jardin*, l'origine de l'appellation «Flora Fontanges» est restée secrète jusqu'au moment de son dévoilement. Ce faux nom de Flora Fontanges ne laissait pas paraître ce qu'elle n'était pas. Le métier qu'elle exerçait favorisait sa fausse identité et l'utilisation de noms d'emprunt. De plus, sa véritable identité appartenait à un passé qu'elle avait pris soin de ne révéler à personne. Donc, enfouie au plus profond de Flora Fontanges, Pierrette Paul ne

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 167.

¹⁶² *Ibid.*, p. 168.

pouvait surgir au grand jour que par une impulsion de l'actrice. C'est ainsi que tous ceux qui la côtoyaient ne pouvaient se douter de son déguisement.

Toutefois, au début du *Premier jardin*, une information utile révèle l'identité dissimulée de Flora Fontanges.

L'état civil affirme qu'elle se nomme Pierrette Paul [...] tandis que des affiches, dispersées dans les vieux pays, proclament que les traits de son visage et les lignes de son corps appartiennent à une comédienne, connue sous le nom de Flora Fontanges¹⁶³.

Ce désir de camouflage sous un pseudonyme, Flora Fontanges le caressait depuis longtemps. Le micro-récit des Éventurel rapporte l'élément déclencheur de son initiative.

L'adoption «en bonne et due forme¹⁶⁴» de Pierrette Paul par les Éventurel procure à cet enfant un nouveau nom à habiter, celui de Marie Éventurel. Cet autre pseudonyme de Pierrette Paul, la petite fille de onze ans l'aurait bien gardé pour toujours si la grand-mère Éventurel ne s'y était pas objectée.

Revendiquant son droit d'«être soi-même¹⁶⁵», Marie Éventurel décide de quitter sa famille adoptive pour aller faire du théâtre dans les vieux pays tout en assurant sa propre personnalité.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 9.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 130.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 163.

Un jour viendra où elle choisira son propre nom, et ce sera un nom secret, caché dans son coeur, depuis la nuit des temps, le seul et l'unique qui la désignera entre tous et lui permettra toutes les métamorphoses nécessaires à sa vie¹⁶⁶.

Ce nom secret, un nom d'actrice, c'est celui de Flora Fontanges. Les autres nominations, Pierrette Paul et Marie Éventurel, seront reléguées aux oubliettes.

La fausse identité de Flora Fontanges nous laisse croire qu'elle sera toujours une variation d'elle-même. Reste à savoir si cette interprétation tranche le dilemme mère-actrice dont Flora Fontanges est le théâtre. Cependant, avant de lever le voile sur cette problématique, il importe d'examiner la sanction pragmatique de ce programme.

Sanction pragmatique reliée au schéma de l'identité

La sanction pragmatique de ce programme se traduit par le geste de Maud posé à l'égard de sa mère. Lasse de la relation insatisfaisante qu'elle entretient avec sa mère, Maud décide de la quitter pour rejoindre Raphaël. Les motifs qui ont motivé un tel acte peuvent s'expliquer de deux façons. D'une part, Maud ne peut reconnaître en Flora Fontanges les qualités qu'elle attend d'une mère et n'accepte pas d'être l'objet d'un partage avec le théâtre. D'autre part, se sentant délaissée par Flora Fontanges, elle se tourne vers Raphaël pour lui donner son amour. «Ils [Maud et Raphaël] voudraient parler, alors que leurs coeurs se cherchent en silence¹⁶⁷».

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 65.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 184

Cette décision a pour effet de sanctionner Flora Fontanges sur ses états transformés. La mère n'a pu être à la hauteur des attentes de sa fille. Son rôle de mère n'a-t-il pu dominer sur celui d'actrice?

Mère ou actrice

À la lumière des observations précédentes, le problème qu'affronte Flora Fontanges ne semble pas résolu. Comme on a pu le constater, le succès du schéma narratif relié à l'altérité contrecarre le bon fonctionnement du schéma narratif de l'identité.

L'échec du dernier schéma incombe-t-il seulement à Flora Fontanges? Certainement pas. Maud y est pour quelque chose. Il paraît inacceptable à Maud d'avoir une mère-actrice. Elle ne peut souffrir que sa mère partage sa passion entre le théâtre et sa fille.

Mais aux yeux de Flora Fontanges, il ne semble pas y avoir de dichotomie entre son rôle de mère et celui d'actrice. Leur opposition n'est qu'apparente. C'est leur complémentarité qui lui fait donner la mesure de sa passion. Seulement, il est permis de chercher à savoir si une passion ne l'emporte pas sur une autre. Entre être mère, c'est-à-dire elle-même et être actrice, c'est-à-dire une autre, où se trouve la dominante? Ne se montre-t-elle pas plus actrice que mère? Cette problématique de l'altérité ou de l'identité peut être éclaircie par l'examen du caractère euphorique ou dysphorique qui surdétermine chacun des deux éléments. Nous y ferons référence dans notre conclusion.

CONCLUSION

L'application de la théorie sémiotique au *Premier jardin* a permis de dégager et de recueillir la signification première du récit. Ainsi, définie selon la terminologie de Hjelmslev comme un métalangage «comportant ses propres règles de construction¹⁶⁸», la théorie sémiotique devient par le fait même efficace et rigoureuse pour la saisie du sens d'une oeuvre littéraire. Celle-ci permet l'élaboration du sens à partir d'un réseau d'éléments dépendant les uns des autres qui forment un tout homogène. Ce faisant, elle construit l'organisation interne du récit qui manifeste sa signification. À cet égard, l'affirmation que *Le premier jardin* est une totalité de sens se justifie et corrobore les résultats obtenus grâce à notre description sémiotique.

L'étude de l'architectonique du *Premier jardin* d'Anne Hébert nous a conduite à découvrir l'existence de deux schémas narratifs parallèles et antithétiques. Tout au long de l'analyse sémiotique, on a vu Flora Fontanges aux prises avec différents obstacles à surmonter pour sauvegarder chacun des enjeux dont elle entrevoyait la possession.

Tenter de concilier en soi deux objets dont la coexistence est impossible, vouer à chaque objet de valeur un amour passionnel, se sentir à demi démolie si

¹⁶⁸ A.J. Greimas et J. Courtés, *op. cit.*, s.v. métalangage, p. 225.

l'un des deux objets de valeur échappe, voilà le drame intérieur de Flora Fontanges.

Est-ce que finalement, pour Flora Fontanges, l'identité personnelle à préserver ne consisterait pas dans l'assomption de tous les rôles, y compris celui de mère? N'était-ce du refus de Maud à qui répugne le caractère protéiforme de sa mère, le succès de celle-ci serait assurée.

Cependant, n'en déplaise à Maud, il est impossible pour Flora Fontanges de choisir entre son rôle de mère et celui d'actrice. Pour elle, ils sont complémentaires. Les deux la passionnent mais à différents degrés. On est porté à croire que sa passion théâtrale l'emporte sur sa passion maternelle et ce, même à la fin du roman. Le conflit vécu par l'actant, c'est-à-dire la problématique tissée autour de l'identité et de l'altérité, demeure présent et provoque chez Flora Fontanges un état à la fois euphorique et dysphorique qui surdétermine son altérité. Le drame de la mère-actrice s'avère irrésolu. Toutefois, l'acceptation de retourner en France y jouer un autre rôle théâtral laisse entrevoir une dominante: elle se tourne vers un autre «âme à habiter». À la dernière page du *Premier jardin*, on apprend que Flora Fontanges quitte le Québec pour l'Europe.

Elle a pris congé de la ville. *La séparation a déjà eu lieu et l'exil où elle est entrée la suit.* Tandis qu'une lettre de Paris, dans son sac, lui propose le rôle de Mme Frola dans *Chacun sa vérité*, lui donne envie de rire et de pleurer, à la fois, comme un instrument de musique qu'on touche à peine de la main, et qui vibre en secret, parmi le silence de la terre¹⁶⁹.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 189.

L'étude de la narrativité du *Premier jardin* a permis de dessiner les lignes maîtresses de l'architexture du roman d'Anne Hébert. Toutefois, qu'advient-il du niveau discursif sur lequel nous avons pris appui afin de faciliter la compréhension du niveau narratif?

Du point de vue de la discursivité, une autre analyse pourrait être menée de front afin de dévoiler tout l'appareillage du *Premier jardin*. Comme le but de notre étude se limitait aux structures sémio-narratives, nous donnons simplement un aperçu de l'élaboration de la mise en discours du roman et une brève démonstration relative à la construction de thèmes observables au niveau de la sémantique et de la syntaxe discursives.

Le texte du roman ne suit pas étroitement l'ordre logique du schéma narratif. L'auteure, Anne Hébert, lui a donné un arrangement original qui obéit à un ordre chronologique assorti d'un ordre dramatique. L'originalité de l'auteure consiste dans la prise en charge par l'acteur syntaxique principale Flora Fontanges des faits passés sous forme de souvenirs. Ce procédé évite à l'auteure l'obligation de s'immiscer dans le roman en rapportant des événements qui ont déjà eu lieu. C'est Flora Fontanges qui les assume au fur et à mesure de l'évolution chronologique de l'action. Cela signifie qu'à partir de points fixes, tel ou tel lieu visité (rue de l'Esplanade, terrasse Dufferin, quartier St-Roch), jouant le rôle d'excitation ou de réveil de souvenirs (réminiscences) de l'acteur syntaxique Flora Fontanges, qui s'échappe par l'imagination de son propre passé. Procédé d'énonciation très habile qui permet des retours en arrière: la description du *Premier jardin* comme lieu et comme signification du titre.

La poursuite de la description sémiotique réside aussi dans la conversion des formes narratives en formes discursives. À titre d'hypothèse, nous posons que les termes /IDENTITÉ/ et /ALTÉRITÉ/, constructeurs de la structure élémentaire, peuvent former au niveau de la sémantique discursive deux thèmes: /MATERNITÉ/ et /THÉÂTRALITÉ/. Grâce aux figures (porteurs de sens) qui s'associent entre elles et se classent autour de pôles tels l'espace et le temps, on assiste à l'élaboration des thèmes. Dans *Le premier jardin*, on y décèle trois espaces à savoir, le Québec, l'Europe et la Nouvelle-France qui constituent en sorte l'univers spatial du roman auquel se rattachent des lieux de moindre dimension mais non de moindre importance. On pense ici aux rues du Vieux-Québec, à la chambre d'hôtel de Flora Fontanges et au théâtre de l'Émérillon pour ne nommer que ceux-ci. Quant à l'univers temporel, il se compose à son tour de trois espaces enchevêtrés: le passé historique, le passé et le présent. Et, se joignent à eux des indications temporelles telles la nuit et le jour qui endossent une importance particulière relative aux activités de Flora Fontanges. Dans ce «cadre spatio-temporel» propre au discours, on pourrait, par le biais d'une analyse sérieuse, identifier une configuration discursive susceptible d'exprimer un même thème.

Une tentative afin de reconstituer le thème /MATERNITÉ/ s'effectue ainsi en guise d'exercice et ne se pose qu'à titre hypothétique. Au lexème général /MATERNITÉ/, *Le Petit Robert* donne les définitions suivantes: «qualité de mère» et «lien qui unit l'enfant à sa mère». À partir de ces définitions, on postule que les nominations «enfant» et «mère» deviennent des sous-composantes de /MATERNITÉ/. De là, on tente d'établir les réseaux de figures qui viennent

construire le thème. «Une toute petite maison isolée, louée pour trois mois, dans la campagne tourangelles [...]. La mère baigne, talque, linge, berce [...]»¹⁷⁰. «Pourquoi ne pas évoquer une petite fille à l'odeur de talc qui se hausse sur la pointe des pieds pour embrasser sa mère [...]»¹⁷¹ sont des figures qui renvoient à l'enfance de Maud en Touraine et témoignent d'une relation mère-fille qui a déjà existé. L'espace où se construisent les figures est rattaché à l'Europe que l'on peut identifier d'espace «ailleurs» et le temps réfère au passé, qualifié de temps «d'alors».

Cependant, les figures suivantes qui expriment la même relation et élaborent le même thème se rapporte non plus à l'espace «ailleurs» mais plutôt à l'espace «ici» marqué par le Québec au temps présent «maintenant». «Et voilà qu'elle lui prépare le lit à côté du sien, dans la chambre d'hôtel, rue Sainte-Anne. Livre sa fille au sommeil»¹⁷². «Flora Fontanges coiffe sa fille pour la nuit»¹⁷³. De ces deux réseaux de figures se dégagent une opposition entre l'espace et le temps. Les espaces «ailleurs» et «ici» s'opposent, tout comme les temps «d'alors» et «maintenant». Malgré leur caractère inversé, ils contribuent à élaborer le même thème /MATERNITÉ/. Ainsi, l'agencement de ces figures assure la cohérence du discours et procure une certaine «stabilité» au thème.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 110.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 18.

¹⁷² *Ibid.*, p. 175.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 180.

Un second essai, cette fois, pour établir les figures déterminant le thème /THÉÂTRALITÉ/ requiert le même cheminement que celui réalisé précédemment. *Le Petit Robert* confère à ce lexème une définition très générale: «Conformité d'une oeuvre aux exigences fondamentales de la construction théâtrale». Vu le caractère très général de cette définition, pour les besoins de notre démonstration, on se doit de la circonscrire aux sous-composantes «métamorphose» et «actrice».

La construction du thème /THÉÂTRALITÉ/ s'accomplit à partir d'une chaîne de figures différente de celle liée au thème /MATERNITÉ/. Donc, «Un jour, elle a pris Ophélie dans ses bras d'actrice, la réchauffant de son souffle, lui faisant reprendre sa vie et sa mort¹⁷⁴». «De tous ses rôles, celui de Jeanne a été le plus applaudi au cours de sa carrière. Mais pourrait-elle le reprendre, ce rôle, ici, dans la ville [...]»¹⁷⁵. Ces figures renseignent sur la multiplicité des rôles jadis assumés par Flora Fontanges et reflètent des manifestations antérieures qui se sont déroulées dans un temps passé «d'alors» et un espace «ailleurs» qu'au Québec.

Toutefois, un second réseau de figures s'attache à décrire le désir de l'actrice Flora Fontanges de s'approprier d'autres personnages. «Barbe Abbadie, se répète-t-elle comme on appelle quelqu'un dans le noir. Elle cherche un nom de femme à habiter. Pour éclater dans la lumière¹⁷⁶». «Et voilà qu'elle

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 105.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 27-28.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 49.

est vieille maintenant. De retour dans sa ville originelle. [...] Elle est Winnie profondément à l'intérieur d'elle-même¹⁷⁷». L'association de ces dernières figures fait référence aux métamorphoses de Flora Fontanges au Québec, aujourd'hui. «Ici» et «maintenant». L'opposition temps/espace se répercute aussi au niveau de ce thème. Ce jeu de positions spatiales et temporelles gagnerait à être exploré car on y constate une grande variation.

Il y aurait certes beaucoup de relations à établir entre chaque réseau de figures évoqué et leur récurrence, afin de définir convenablement un parcours figuratif autonome et propre à chacun des thèmes. Un parcours figuratif auquel des sous-thèmes viendraient se greffer découvrant ainsi la configuration discursive et l'organisation du sens.

L'élaboration en profondeur de ces deux thèmes /MATERNITÉ/ et /THÉÂTRALITÉ/ demeure l'objet d'un autre mémoire. La brève démonstration effectuée se révèle n'être en fait que balbutiement. Cependant, par cette nouvelle incursion au niveau des structures discursives, notre désir était de démontrer que l'analyse sémiotique dépassait les cadres d'une description de la narrativité et se prolongeait au niveau de la discursivité où une seconde grille de lecture serait proposée afin de «revêtir l'architectonique» du *Premier jardin*, ce roman d'Anne Hébert qui se définit comme une oeuvre entièrement «chargée de sens».

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 154.

BIBLIOGRAPHIE

I- OEUVRE ÉTUDIÉE

HÉBERT, A., *Le premier jardin*, Paris, Seuil, 1988, 189 p.

II- OEUVRES CONSULTÉES

HÉBERT, A., *Héloïse*, Paris, Seuil, 1980, 123 p.

HÉBERT, A., *Kamouraska*, Paris, Seuil, 1970, 249 p.

HÉBERT, A., *L'enfant chargé de songes*, Paris, Seuil, 1992, 158 p.

HÉBERT, A., *Les chambres de bois*, Paris, Seuil, 1958, 189 p.

HÉBERT, A., *Les enfants du sabbat*, Paris, Seuil, 1975, 186 p.

HÉBERT, A., *Les fous de Bassan*, Paris, Seuil, 1982, 248 p.

III- ÉTUDES THÉORIQUES ET MÉTHODOLOGIQUES

ADAM, J.-M., *Le texte narratif*, Paris, Nathan, 1985, 239 p.

BARTHES, R., *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Gonthier, 1964, 181 p.

BARTHES, R., *S/Z*, Paris, Seuil, Coll. Points, 1970, 277 p.

BREMOND, C., *Logique du récit*, Paris, Seuil, 1973, 349 p.

COQUET, J.-C., (sous la direction de) *Sémiotique: l'École de Paris*, Paris, Hachette, 1982, 207 p.

COURTÈS, J., *Analyse sémiotique du discours: de l'énoncé à l'énonciation*, Paris, Hachette Supérieur, 1991, 302 p.

COURTÉS, J., *Introduction à la sémiotique narrative et discursive*, Paris, Hachette, 1976, 143 p.

ÉVERAERT-DESMEDT, N., *Sémiotique du récit*, Bruxelles, de Boeck, 1987, 243 p.

GREIMAS, A.J., *Du sens*, Paris, Seuil, 1970, 313 p.

GREIMAS, A.J., *Du sens II*, Paris, Seuil, 1970, 245 p.

GREIMAS, A.J., *Maupassant, la sémiotique du texte*, Paris, Seuil, 1976, 276 p.

GREIMAS, A.J., *Sémantique structurale*, Paris, PUF, 1986, 262 p.

GREIMAS, A.J., *Sémiotique et sciences sociales*, Paris, Seuil, 1976, 215 p.

GROUPE D'ENTREVERNES, *Analyse sémiotique des textes*, Lyon, PUL, 1979, 207 p.

HÉNAULT, A., *Les enjeux de la sémiotique*, Paris, PUF, 1979, 189 p..

HÉNAULT, A., *Narratologie, sémiotique générale*, Paris, PUF, 1983, 223 p.

JAKOBSON, R. et LÉVI-STRAUSS, C., "Les chats de Beaudelaire", *Question de poétique*, Paris, Seuil, 1973, p. 401-419.

LEGARÉ, C., "La sémiotique générative de *Pierre La fève*, version québécoise du conte type 563", *La bête à sept têtes et autres contes de la Mauricie*, Montréal, Éd. Quinze, 1980, p. 225 à 276.

LEGARÉ, C., "Les structures profondes et de surface du Royaume de Jésus", *Le Royaume de Jésus*, Montréal, Éd. Paulines, 1988, p. 131 à 190.

PROPP, V., *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, Coll. Points, 1970, 254 p.

TODOROV, T., *Qu'est-ce que le structuralisme? 2. Poétique*, Paris, Seuil, Coll. Points, 1968, 167 p.

IV- NUMÉROS SPÉCIAUX DE REVUE

Actes sémiotiques - Bulletin: 4 numéros thématiques par an. EHESS/CNRS. Voir spécialement:

vol. 4, no 17: *Le carré sémiotique*, 1981.

vol. 5, no 21: *La sanction*, 1982.

vol. 5, no 23: *Figures de la manipulation*, 1982.

Actes sémiotiques - Documents: voir spécialement:

vol. 5, no 46: *Le contrat réalisable*, 1983.

vol. 6, no 59: *Narrativité et discursivité*, 1984.

vol. 9, no 83: *Pour une sémiotique littéraire*, 1987.

Langages, revue thématique trimestrielle, Larousse. Voir spécialement:

no 17: *L'énonciation*, 1970.

no 31: *Sémiotiques textuelles*, 1973.

no 37: *Analyse du discours, langue et idéologies*, 1975.

no 43: *Modalités: logique, linguistique, sémiotique*, 1976.

no 81: *Analyse du discours, nouveaux parcours*, 1986.

no 106: *La génération des textes*, 1992.

Communications, revue thématique, Seuil. Voir spécialement:

no 4: *Recherches sémiologiques*, 1964.

no 8: *Analyse structurale du récit*, 1966.

V- ENCYCLOPÉDIES ET OUVRAGES GÉNÉRAUX

Encyclopaedia Universalis, Paris, Tome 22, s.v. théâtralité, 1989, p. 436.

GREIMAS, A.J. et COURTÉS, J., *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette Université, tome I, 1979, 422 p.; tome II, 1986, 270 p.

Larousse de la langue française, lexis, Paris, Larousse, 1979, 1720 p..